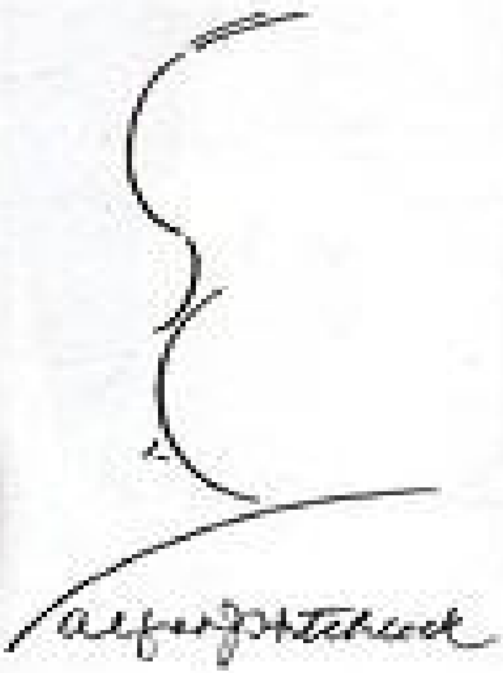
Хичкок Трюффо



SHOUT
SHARE
IT

- Хичкок/Трюффо
  -
  - ВВЕДЕНИЕ
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - ФИЛЬМОГРАФИЯ
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23

- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45

Хичкок/Трюффо

Обстоятельства рождения этой книги подробно изложены автором во Введении. Она была впервые опубликована в 1966 году в издательстве Laffont под названием Le cinema selon Hitchcock ("Кинематограф по Хичкоку ") на французском языке, и в 1967-м на английском в издательстве Simon & Schuster под названием Hitchcock by Francois Truffaut ("Хичкок Франсуа Трюффо "). Книга явилась результатом 52-часовой беседы Франсуа Трюффо и Альфреда Хичкока в присутствии переводчицы Хелен Скотт, состоявшейся в 1962 году. После смерти Хичкока (24 апреля 1980 года) Трюффо вернулся к этой книге и дописал в ней заключительную 16-ю главу, а также снабдил новую редакцию, получившую название "Хичкок/ Трюффо", аннотациями к каждому из фильмов Хичкока. Настоящий перевод выполнен по французскому и английскому вариантам книги, а также включает в себя все авторские дополнения. Анализ "кинематографа по Хичкоку" далеко вышел за рамки индивидуальной творческой судьбы. Почти на протяжении всей своей активной кинокарьеры Хичкок сохранял репутацию коммерческого режиссера. Благодаря критикам французской "новой волны ", увидевшим в его творчестве образец "авторства ", он занял свое подлинное место в истории кино. Книга Франсуа Трюффо, в которой исследуются метафизическая и психологическая основа кинематографа Хичкока, режиссерское новаторство и умение вовлечь в свою игру зрителя, а также реабилитируется сам феномен "низких жанров ", до сих пор остается одной из лучших книг о кино.

Нина Цыркун

Франсуа Трюффо

Москва, 1996

Перевод на русский язык, фильмография, примечания, 1996. с М.Ямпольский.

Перевод на русский язык, 1996. с Общественное объединение "Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры" ("Киноведческие записки").

Перевод с английского (выверенный по французскому варианту), примечания, фильмография Нины ЦЫРКУН.

Перевод "Введения" и страниц, посвященных фильму "Окно во двор" (глава 11) Михаила ЯМПОЛЬСКОГО

Редакторы Нина ДЫМШИЦ, Александр ТРОШИН
Корректура Лидии МАСЛОБОЙ
Макет Марины ДАШКОВОЙ

Постраничные примечания, кроме специально оговоренных случаев, принадлежат Н.А.Цыркун.

Библиотека "Киноведческих записок"

ВВЕДЕНИЕ

Все началось с падения в воду.

Зимой 1955 года Альфред Хичкок приехал работать в Жуенвиль на студию Сен-Морис, где он должен был заняться постсинхронизацией своего фильма "Поймать вора", натурные сцены для которого он снял на Лазурном берегу. Мы с моим другом Клодом Шабролем решили съездить к нему и взять интервью для "Кайе дю синема". Предстоящий разговор представлялся нам длинным, точным и содержательным, и мы одолжили магнитофон.

В том зале, где работал Хичкок, было очень темно, а на экране беспрерывно повторялась короткая закольцованная сцена, где Кэри Грант и Брижит Обер вели самоходную лодку. В темноте Шаброль и я представляемся Альфреду Хичкоку, который просит нас подождать его в студийном баре на противоположной стороне двора. Ослепляемые дневным светом, оживленно комментируя, как и пристало настоящим киноманам, кадры Хичкока, чьими первыми зрителями мы стали, мы выходим и направляемся прямо к бару, находящемуся метрах в пятнадцати. Не отдавая себе отчета, мы оба ступаем на кромку большого замерзшего водоема, того же серого цвета, что и асфальт двора. Лед сейчас же трещит, и мы в совершенном обалдении оказываемся по грудь в воде. Я спрашиваю у Шаброля: "А магнитофон?" Он медленно поднимает левую руку и вынимает из воды текущий ручьями магнитофон.

Ситуация была такой же безвыходной, как в фильме Хичкока; из-за очень плохого спуска мы не могли вылезти из водоема, не соскользнув в него вторично. И лишь рука помощи, протянутая прохожим, помогла нам наконец выбраться. Костюмерша, казалось, проявившая к нам сочувствие, ведет нас в артистические, чтобы мы могли высушить одежду. По дороге она говорит: "Бедняжки вы мои! Вы что, статисты "Потасовки среди мужчин"?" — "Нет, мадам, мы журналисты". — "В таком случае я не могу вами заниматься!"

Итак, несколько минут спустя, дрожащие и насквозь промокшие, мы вновь предстаем перед Альфредом Хичкоком. Взглянув на нас, он без лишних слов предложил нам встретиться вечером в отеле на Плаза-Атене.

Год спустя» когда он вернулся в Париж, он сразу же заметил нас с Шабролем в группе парижских журналистов и сказал: "Господа, я вспоминаю о вас всякий раз, когда вижу кубики льда в стакане виски".

А еще через несколько лет я узнал, что Хичкок приукрасил наше злоключение, добавив к нему конец на свой лад. Согласно версии, которую Хичкок рассказывал своим друзьям в Голливуде, после нашего падения в воду мы явились к нему: Шаброль — в сутане кюре, а я — в униформе полицейского.

Через десять лет после этого злоключения я испытал неотразимое желание расспросить Альфреда Хичкока, подобно тому как Эдип вопрошал оракула. Это было вызвано тем, что мой собственный опыт режиссуры заставлял меня все больше ценить тот вклад, который он внес в наше ремесло.

Если внимательно изучать эволюцию творчества Хичкока, от его английских немых фильмов до цветных голливудских, можно найти ответы на те вопросы, которые должен задавать себе всякий режиссер, в том числе на один из важнейших: как выразить свое "я" через изображение?

Я не являюсь автором книги "Кинематограф по Хичкоку", я всего лишь ее инициатор, или, точнее, "зачинщик". Поскольку в одно прекрасное утро (оно для меня было поистине прекрасным) Альфред Хичкок согласился на длинное пятидесятичасовое интервью, то с моей стороны это была чисто журналистская работа.

В письме господину Хичкоку я попросил его ответить на пятьсот вопросов, касающихся исключительно его работы, и расположил их в хронологическом порядке.

Я предложил затрагивать в разговоре конкретные моменты:

а) обстоятельства, связанные с рождением каждого фильма;

б) разработка и построение сценария;

в) проблемы режиссуры, специфические для каждого фильма;

г) его собственная оценка коммерческих и художественных результатов, достигнутых в каждом фильме в сравнении с первоначальным замыслом.

Хичкок согласился.

Последним препятствием оставалась проблема языка. Я обратился за помощью к моему другу Элен Скот из Французского кинобюро в Нью-Йорке. Американка, выросшая во Франции, в совершенстве владеющая кинематографической терминологией на двух языках и отличающаяся трезвостью суждений и редкими человеческими качествами, она оказалась идеальным помощником в работе.

13 августа, в день рождения Хичкока, мы приехали в Голливуд. Каждое утро Хичкок заезжал за нами в отель "Биверли-Хиллз" и отвозил нас в свой кабинет на студии "Юниверсал". У каждого из нас был пришпилен к одежде маленький микрофон, а в соседней комнате звукооператор записывал наши слова, и

ежедневно мы без перерыва говорили с девяти утра до шести вечера. Этот словесный марафон продолжался за тем же столом и во время еды, которую нам подавали в кабинет.

Сначала Хичкок, находившийся в великолепной форме, как всегда в интервью, демонстрировал свое остроумие и любовь к забавным историям. Но уже на третий день в обстоятельном рассказе о собственной карьере, ее удачах и неудачах, сложностях, поисках, сомнениях, надеждах и усилиях обнаружилась его серьезность, искренность и настоящая самокритичность.

Постепенно я понял, что рассчитанная на публику уверенность в себе и циническая бравада уживались в нем с тем, что казалось мне его подлинной натурой, — уязвимостью, чувствительностью, эмоциональностью, глубоким физическим переживанием тех ощущений, которые он хотел передать зрителям.

Этот человек, лучше других запечатлевший на пленке чувство страха, сам был пуглив, и мне кажется, что успех его фильмов связан и с этой чертой характера. На протяжении всей своей карьеры Альфред Хичкок испытывал потребность *защитить* себя от актеров, продюсеров, технического персонала, тех, чьи малейшие просчеты или капризы могут нанести ущерб фильму в целом. И, возможно, для него лучшим способом защиты было стать таким режиссером, о работе с которым мечтали бы все звезды, стать самому продюсером собственных фильмов и постичь техническую сторону лучше самих техников. Он должен был защитить себя еще и от публики. И Хичкок решил воздействовать на нее страхом, позволяя ей вновь пережить те острые ощущения, которые мы испытываем в детстве, прячась за старой мебелью тихого дома, в момент неожиданного прикосновения в игре в жмурки или ночью, когда забытая на стуле игрушка вдруг превращается в нечто загадочное и страшное.

Все это приводит нас в состояние саспенса, напряжения, которое кое-кто — не отрицая, что Хичкок владеет им в совершенстве, — считает низшей формой зрелища, в то время как оно само и есть зрелище.

Прежде всего, напряжение — это драматизация повествовательного материала фильма, а также наиболее интенсивная подача драматических ситуаций.

Например. Персонаж выходит из дому, берет такси и едет на вокзал, чтобы сесть в поезд. Обычная сцена из обычного фильма.

Если же, прежде чем сесть в такси, этот человек смотрит на часы и говорит: "Господи, какой ужас, вечно я опаздываю на

поезд", его поездка приобретает напряженность — каждый светофор, каждый перекресток, каждый полицейский, каждый дорожный знак, каждое нажатие на тормоз или переключение скорости будут усиливать эмоциональное качество сцены.

Самоочевидность и убеждающая сила изображения таковы, что зритель не скажет себе: "В сущности, не очень-то он спешит" или "Сядет на следующий поезд". Благодаря напряжению, созданному неистовостью изображения, никто не сможет сомневаться в важности происходящего.

Такая установка на драматизацию, разумеется, не может обойтись без авторского произвола, против которого иногда восстают неподдающиеся, обвиняющие Хичкока в неправдоподобии. Хичкок часто говорит, что ему плевать на правдоподобие, но в действительности он редко бывает неправдоподобен. Он строит интригу на основе невероятных совпадений, из которых вытекает "сильная" ситуация, в которой он нуждается. Затем он постепенно обогащает драму и завязывает ее узлы все крепче и крепче, добиваясь максимальной интенсивности и правдоподобия прежде, чем прийти после пароксизма к очень быстрой развязке.

Обычно сцены наивысшего напряжения являются *особыми* моментами фильма и сохраняются в памяти. Но, анализируя фильмы Хичкока, понимаешь, что на протяжении всей своей карьеры он стремился создавать такие фильмы, где бы все моменты были *особыми,* фильмы, по его собственным словам, без дыр и пятен.

Это неистовое желание любой ценой удержать внимание зрителя, чтобы, как он сам признается, создать и сохранить эмоциональный отклик и через него напряжение, придает его фильмам специфический, неповторимый характер. Хичкок владеет вниманием зрителей не только в силовых точках сюжета, но также и в сценах экспозиции, связующих сценах, на протяжении всех обычно невыигрышных эпизодов.

Две сцены сильного саспенса никогда не будут связаны у него *обычной* сценой, потому что Хичкок ненавидит обычное. *Маэстро саспенса* является также мастером необычного. Например: человек, у которого неприятности с правосудием — но о котором мы знаем, что он невиновен, — идет к адвокату изложить ему свое дело. Ситуация вполне банальная. Но в интерпретации Хичкока адвокат с самого начала будет проявлять скептицизм, сдержанность и, возможно, как в фильме "Не тот человек", даже откажется взяться за дело, заявив своему будущему клиенту, что он в таких делах не мастак и вообще не уверен, тот ли он человек, который нужен...

Как видим, за этой ситуацией возникает чувство беспокойства, сомнения и неблагополучия, придающее ей неотвратимо драматический характер.

Вот еще одна иллюстрация того, как Хичкок расправляется с обыденностью: молодой человек представляет своей матери девушку, с которой недавно познакомился. Естественно, девушка очень хочет понравиться пожилой даме, возможно, ее будущей свекрови. Молодой человек чрезвычайно раскованно представляет матери краснеющую и сконфуженную девушку, робко выступающую вперед. Пожилая дама, чье выражение лица менялось, покуда ее сын говорил (за кадром), представляя ей девушку, устремляет взгляд в лицо девушке, в ее глаза (любители кино знают этот чисто хичкоковский взгляд, направленный почти в объектив), девушка слегка отшатывается, что свидетельствует о ее растерянности; так Хичкок еще раз с помощью только взгляда передает нам образ одной из ужасающе властных матерей, который является его коньком.

С этого момента все "семейные" сцены фильма приобретают напряжение, спазматичность, конфликтность, интенсивность. Хичкок делает свои фильмы так, чтобы не допустить банальность на экран.

Искусство создавать напряжение — это одновременно и искусство "вовлечения" зрителя в фильм. В сфере зрелищности создание фильма не может быть игрой для двоих (режиссера и его фильма), это игра для троих (режиссера, его фильма и зрителей), и саспенс, словно белые камешки в сказке о Мальчике-с-пальчик или прогулка в сказке о Красной шапочке, становится в кино поэтическим средством, назначение которого — взволновать нас, заставить сильнее биться наше сердце. Упрекать Хичкока за создание атмосферы напряжения в его фильмах — значит обвинять его в том, что он является наименее скучным кинематографистом мира, это все равно, что осуждать любовника, доставляющего наслаждение своей возлюбленной, вместо того чтобы думать только о своем удовольствии. Кино, которое делает Хичкок, до такой степени концентрирует внимание публики на экране, что арабские зрители перестают лущить свои орешки, итальянцы забывают закурить сигарету, французы оказываются не в состоянии заигрывать с соседкой, шведы — заниматься любовью между рядами, греки... и т.д. Даже хулители Альфреда Хичкока признают за ним звание лучшего в мире профессионала, но понимают ли они, что выбор сценариев, их построение и все их содержание тесно связаны с такого рода профессионализмом и зависят от него? Все художники совершенно справедливо восстают против той тенденции в

критике, которая отделяет форму от содержания. Такой подход не применим к Хичкоку. Дело в том, что, как прекрасно выразились Эрик Ромер и Клод Шаброль, Альфред Хичкок не является ни рассказчиком историй, ни эстетом, он — "один из самых великих за всю историю кино изобретателей формы. Лишь Мурнау и Эйзенштейн, возможно, в состоянии выдержать в этом плане сравнение с ним... Форма у него не приукрашивает содержание, она его создает". Кино — это искусство, которым особенно трудно овладеть в силу многообразия талантов — иногда противоречивых, — которых оно требует. Тот факт, что множество очень умных и художественно одаренных людей не справились с режиссурой, означает, что они не владели аналитическим и одновременно синтетическим подходом, позволяющим обходить многочисленные ловушки, расставляемые фрагментарностью кадров, съемки и монтажа. Действительно, самая большая опасность, подстерегающая режиссера, — это потерять контроль над фильмом по ходу работы над ним. И подобное случается гораздо чаще, чем это представляется.

Каждый план фильма длительностью от трех до десяти секунд — это информация, сообщаемая публике. Многие кинематографисты сообщают неясную, трудно воспринимаемую информацию — иногда в силу того, что их исходные намерения не были для них самих ясными и четкими, иногда даже четко поставленные задачи решаются неудачно. Может быть, вы спросите: "Так ли уж важна эта ясность?" Отвечу: она важнее всего. Например: "И тогда Балашов, понимая, что его надул Каррадин, пошел к Бенсону, чтобы предложить ему поговорить с Толмачевым и разделить добычу между собой, и т.д.". Подобного рода тирады можно часто услышать в кино, и они оставляют нас равнодушными, если вообще мы в них что-либо понимаем. Авторы фильма, безусловно, знают, что за люди стоят за этим именем, но мы-то не знаем, даже если нам трижды показали их физиономии на экране, не знаем этого просто в силу основного закона кинематографа: все, что говорится, а не показывается, не достигает зрителя.

Так вот, Хичкоку не свойственны такие приемы, поскольку он стремится все выразить с помощью изображения.

Можно подумать, что он достигает ясности путем упрощения, почти "детских" решений. Во всяком случае, его часто в этом упрекают. Упрекают несправедливо. Я же убежден, что Хичкок является единственным кинематографистом, способным снять и сделать зримыми мысли одного или нескольких персонажей, не прибегая к диалогу. И это дает мне основание видеть в нем реалиста.

Хичкок-реалист? В фильмах, как и в пьесах, лишь диалог выражает мысли персонажей, но мы-то хорошо знаем, что в жизни все обстоит иначе, в частности в сфере социальной жизни, которая связана со встречами лиц, недостаточно близких друг другу, во время коктейлей, светских раутов, семейных советов и т.д.

Оказавшись в качестве наблюдателя на подобной встрече, мы понимаем, что слова здесь мало значат, они лишь дань этикету и главное происходит помимо них — в мыслях приглашенных, мыслях, о которых мы можем судить по взглядам.

Предположим, меня пригласили на прием, и я как такой наблюдатель изучаю господина У, рассказывающего трем собеседникам о том, как он со своей женой провел отпуск в Шотландии. Внимательно следя за выражением его лица и направлением его взглядов, я обнаруживаю, что на самом деле его больше всего интересуют ножки мадам Х. Теперь я подхожу к мадам Х. Она говорит о трудностях, с которыми сталкиваются в школе ее двое детей, но ее холодный взгляд часто обращается к изящному силуэту юной мадемуазель Z.

Итак, сущность сцены, свидетелем которой я был, содержится не в диалоге, выдержанном в светских тонах и являющемся данью чистому этикету, но в мыслях персонажей:

а) во влечении господина У к мадам Х;

б) ревность мадам Х по отношению к мадемуазель Z.

От Голливуда до Чинечитта никто, кроме Хичкока, сегодня не в состоянии передать человеческую реальность этой сцены так, как я ее описал. А между тем на протяжении сорока лет творчества в каждый из своих фильмов он включает подобные сцены, основанные на принципе разрыва между изображением и диалогом, позволяющем одновременно снимать первую (очевидную) и вторую (тайную) ситуации, добиваясь чисто визуального драматического эффекта.

Таким образом, Альфред Хичкок является практически единственным режиссером, который непосредственно (то есть без помощи объяснительного диалога) передает такие чувства, как подозрение, ревность, желание, зависть. Все это приводит нас к следующему парадоксу: Альфред Хичкок, кинематографист, чья простота и ясность делают его доступным всем категориям публики, одновременно является художником, способным передавать самые тонкие нюансы отношений между людьми.

В Америке наиболее выдающиеся достижения в области режиссуры осуществлены между 1908 и 1930 годами по преимуществу Д.У.Гриффитом. Большинство мастеров немого кино, испытавшие влияние Гриффита, такие, как Штрогейм,

Эйзенштейн, Мурнау, Любич, умерли; а те, что живы, уже не работают.

Американские кинематографисты, дебютировавшие после 1930 года, даже не предпринимали попыток освоить хотя бы десятую часть из того, что было достигнуто Гриффитом. Не будет преувеличением сказать, что с момента изобретения звука Голливуд не дал ни одного могучего кинематографического таланта, за исключением Орсона Уэллса.

Я искренне убежден в том, что, если бы завтра кино вновь лишилось фонограммы и стало Великим немым, каким оно было между 1895 и 1930 годами, большинство сегодняшних режиссеров было бы вынуждено сменить профессию. Вот почему если взглянуть на Голливуд 1966 года, то Говард Хоукс, Джон Форд и Альфред Хичкок предстают единственными хранителями секретов мастерства Гриффита. Но как не печалиться при мысли о том, что после их кончины ключи от этих секретов будут утеряны!

Некоторые американские интеллектуалы, как мне известно, выражают удивление по поводу того, что европейцы, и в частности французы, считают Хичкока *автором* в том смысле, в каком авторами считаются Жан Ренуар, Ингмар Бергман, Федерико Феллини, Луис Бунюэль или Жан-Люк Годар.

Имени Хичкока американские критики противопоставляют иные имена, завоевавшие престиж в Голливуде за последние двадцать лет. Чтобы не затевать полемики, я не буду здесь называть их, но отмечу, что именно в этом проявляется несогласие между нью-йоркской и парижской критикой. В самом деле, разве не являются простыми *исполнителями* эти великие голливудские деятели, пожинатели Оскаров, независимо от того, талантливы они или бездарны, по веянию моды переходящие от постановок фильма на библейский сюжет к психологическому вестерну, от военной фрески к комедии о разводе? Чем отличаются они от своих коллег по театру, если, едва закончив экранизацию пьесы Уильяма Инджа, приступают к экранизации большого романа Ирвина Шоу, одновременно обдумывая фильм по Теннесси Уильямсу?

Не испытывая настоятельной потребности в соотнесении своей работы с собственными мыслями о жизни, людях, деньгах, любви, они становятся лишь специалистами шоу-бизнеса, простыми ремесленниками. Может быть, ремесленниками экстра-класса? Постоянство, с каким они используют лишь мизерную часть тех возможностей, которые предоставляют режиссеру голливудские киностудии, заставляет нас сомневаться и в этом. В чем же состоит их работа? Они размечают сцену, расставляют

актеров в декорации и снимают всю сцену — то есть диалог — с шести-восьми точек зрения: анфас, в профиль, с высоты и т.д. Потом они прогоняют сцену еще раз, на сей раз меняя оптику, и целиком снимают ее общим, потом средним и, наконец, крупным планами.

Разумеется, нет никаких оснований считать этих великих голливудских режиссеров самозванцами. Лучшие из них имеют своего конька, нечто, чем они владеют в совершенстве. Одни прекрасно работают со звездами, другие имеют особый нюх на таланты. Некоторые являются исключительно изобретательными сценаристами, иные прекрасно импровизируют. Кто-то замечательно ставит батальные сцены, кто-то отлично справляется с камерными комедиями.

С моей точки зрения, Хичкок всех их превосходит, поскольку он универсален. Он владеет не каким-то частным аспектом кинематографа, но является мастером в каждом кадре, каждом плане, каждой сцене. Он любит строить сценарий, но он любит и монтаж, съемку, звук. Он полон творческих идей по любому поводу и великолепен во всех сферах, в том числе и в рекламе, но об этом и так все знают!

Альфред Хичкок обладает своим собственным стилем потому, что он контролирует все элементы фильма, подчиняет своему замыслу все стадии его производства. Никто не будет оспаривать тот факт, что он относится к числу тех трех или четырех ныне работающих режиссеров, чей почерк определяется на основании нескольких минут просмотра любого из его фильмов.

Для проверки этого утверждения нет необходимости выбирать сцену высокого напряжения, хичкоковский стиль проявится даже в сцене беседы двух персонажей за счет драматического качества кадрирования, уникального способа сочленять взгляды, упрощать жесты, расставлять паузы в диалоге. Этот стиль проявится в искусстве порождать в зрителе ощущение, что один из персонажей доминирует над другим (или влюблен в него, или ревнует и т.д.), в искусстве создавать над диалогом точную драматическую атмосферу и вести нас от одного переживания к другому по своей собственной прихоти. Работа Хичкока кажется мне столь универсальной потому, что я ощущаю в ней поиск и находки, конкретность и абстрактность, глубокий драматизм и иногда чрезвычайно тонкий юмор. Его творчество носит одновременно и коммерческий, и экспериментальный характер, оно масштабно, как "Бен Гур" Уильяма Уайлера, и личностно, как "Фейерверк" Кеннета Энджера.

Такой фильм, как "Психо", собравший толпы зрителей во всем мире, между тем по своей свободе и буйству чувств превосходит

те небольшие 16-миллиметровые авангардистские фильмы, которые снимались некоторыми молодыми художниками и которые не были бы пропущены ни одной цензурой. Тот или иной макет из картины "К северу через северо-запад" или комбинированная съемка из "Птиц" имеют поэтические качества экспериментального кино, которое делают в кукольной мультипликации чех Иржи Трнка или канадец Норман Мак Ларен, с его короткими фильмами, нарисованными прямо на пленке.

"Головокружение", "К северу через северо-запад", "Психо" — вот три фильма, которым постоянно подражали в последнее время. Я убежден, что работа Хичкока уже давно оказывает влияние на большую часть мирового кино, в том числе и на тех кинематографистов, которые не любят в этом признаваться. Это влияние, прямое или подспудное, стилевое или тематическое, благотворное или дурное, отразилось на творчестве режиссеров, чрезвычайно не похожих друг на друга, как, например, Анри Верней ("Мелодия из подвала"), Ален Рене ("Мюриэль", "Война окончена"), Филип де Брока ("Человек из Рио"), Орсон Уэллс ("Чужестранец"), Винсент Миннелли ("Встречное течение"), Анри-Жорж Клузо ("Дьявольские лики"), Джек Ли Томпсон ("Мыс страха"), Рене Клеман ("На жгучем солнце", "День и час"), Марк Робсон ("Приз"), Эдвард Дмитрык ("Мираж"), Роберт Уайз ("Дом на Телеграф-Хилл", "Наваждение"), Тед Тетз-лаф ("Окно"), Роберт Олдрич ("Беби Джейн"), Акира Куросава ("Между небом и адом"), Уильям Уайлер ("Коллекционер"), Отто Преминджер ("Банни Лейк отсутствует"), Роман Полянский ("Отвращение"), Клод Отан-Лара ("Убийца"), Ингмар Бергман ("Тюрьма", "Жажда"), Уильям Кестл ("Убийство" и др.), Клод Шаброль ("Кузены", "Око дьявола", "Мари Шанталь против доктора Ка"), Ален Роб-Грийе ("Бессмертная"), Поль Павио ("Портрет-робот"), Ричард Куайн ("Чужими встречаемся мы"), Анатоль Литвак ("В пяти милях от полуночи"), Стенли Донен ("Шарада", "Арабеска"), Андре Дельво ("Человек с бритой головой"), Франсуа Трюффо ("451 по Фаренгейту"), не говоря уже о серии Джеймса Бонда, являющейся очевидной, грубой и неловкой, подделкой под творчество Хичкока, и в частности под фильм "К северу через северо-запад".

Тот факт, что столько кинематографистов, как очень талантливых, так и посредственных, внимательно изучают фильмы Хичкока, означает, что они видят в нем удивительного человека с необыкновенной судьбой и относятся к его творчеству с восхищением или завистью, ревностью или благоговением, но никогда не относятся равнодушно.

Речь не идет о том, чтобы слепо восхищаться творчеством

Альфреда Хичкока или провозглашать его совершенством, лишенным малейшего изъяна. Просто до сегодняшнего дня это творчество настолько недооценивалось, что прежде всего необходимо поставить его на подобающее ему место — одно из первых. А затем наступит черед и для критической дискуссии, тем более что сам художник, как будет видно из дальнейшего, не боится слишком сурово оценивать большую часть сделанного им.

Английские критики, в глубине души с трудом прощающие Хичкоку его добровольное изгнание, с полным основанием тридцать лет спустя все еще восхищаются юношеским неистовством картины "Леди исчезает". Но напрасны сожаления о том, что происходит. Это закономерно. Молодой Хичкок времен "Леди исчезает", жизнерадостный и пылкий, был бы неспособен передать переживания, испытываемые Джеймсом Стюартом в "Головокружении", произведении зрелого мастера, в этом лирическом комментарии о взаимоотношениях любви и смерти.

Один из англосаксонских критиков, Чарлз Хайэм, написал в журнале "Филм куотерли", что Хичкок так и остался "шутником и изощренным, лукавым циником", он говорит о его "нарциссизме и холодности", о "беспощадности его насмешки", никогда не являющейся "благородной насмешкой". Г-н Хайэм считает, что Хичкок испытывает "глубокое презрение к миру" и что его мастерство "наиболее полно проявляет себя, когда ему предоставляется случай для убийственного по своей сути наблюдения".

Я думаю, что г-н Хайэм отмечает важный момент, но что он идет по ложному пути, когда ставит под сомнение искренность и серьезность Альфреда Хичкока. Цинизм, вполне реальный у сильных людей, часто всего лишь маска у ранимых душ. За ним может скрываться глубокая сентиментальность, как у Эрика фон Штрогейма, или попросту пессимизм, как у Альфреда Хичкока.

Луи-Фердинанд Селин делил людей на две категории: *эксгибиционистов* и *вуаеров*. Очевидно, Альфред Хичкок принадлежит ко второй категории. Он не вмешивается в жизнь, он смотрит на нее. Когда Говард Хоукс снимал "Гатари!", он удовлетворял двойную страсть — к охоте и к кино. Альфред Хичкок чувствителен только к кинематографу, и он прекрасно выражает эту свою страсть в ответе на морализующую критику "Окна во двор": "Ничто не могло помешать мне снять этот фильм, так как моя любовь к кино сильнее любой морали".

Кино Альфреда Хичкока не всегда воодушевляет, но всегда обогащает, хотя бы благодаря той ужасающей ясности, с которой он развенчивает оскорбления, наносимые человеком красоте и чистоте.

Если в эпоху Ингмара Бергмана мы признаем, что кино ничем не уступает литературе, то мне кажется, следует отнести Хичкока — хотя, впрочем, зачем его куда-либо относить? — к той же категории не знающих покоя художников, к которой мы относим Кафку, Достоевского, По.

Эти волнующие нас художники, разумеется, не могут облегчить нам жизнь, потому что им самим трудно жить, но их миссия — передать нам собственные терзания. И одним этим, вероятно, даже помимо их воли, они помогают нам лучше познавать самих себя, в чем и заключается основная цель любого произведения искусства.

1962

1

Детство • За тюремной решеткой • "Рассвело..." • Майкл Бэлкон • "Женщина-женщине" • "Номер тринадцать" • Знакомство с будущей миссис Хичкок • Мелодраматическая съемка: "Сад наслаждений" • "Горный орел"

Франсуа Трюффо. Мсье Хичкок, Вы родились в Лондоне 13 августа 1899 года. Мне известен лишь один эпизод из Вашего детства– случай в полицейском участке. Это подлинная история?

Альфред Хичкок. Да. Мне, должно быть, было лет пять. Отец отправил меня в полицию с запиской. Начальник участка прочел ее и запер меня в камеру на 5-10 минут со словами: "Вот как мы поступаем с непослушными мальчиками".

Ф.Т. За что же Вас наказали?

А.Х. Не имею ни малейшего понятия. Отец называл меня "невинным ягненком". Не могу даже вообразить, что же я такого натворил.

Ф.Т. Как я слышал, Ваш отец был довольно суров.

А.Х. Я бы назвал его скорее неуравновешенным. Что еще можно добавить о семье? Разве то, что у нас любили театр. Возвращаясь взглядом в прошлое, я вижу теперь, что мы были довольно нелепой компанией. Но я был примерным ребенком. На всех семейных торжествах я смирно сидел где-нибудь в уголке и не раскрывал рта. Смотрел оттуда и многое подмечал. Я всегда таким был и таким остаюсь. Меня можно обвинить в чем угодно, но в самообладании мне не откажешь. Я всегда был одинок, и не помню, чтобы у меня когда-нибудь был товарищ. Я играл в одиночестве и сам придумывал себе игры.

Меня очень рано отдали учиться. В колледж св. Игнатия, иезуитскую школу в Лондоне. Наша семья была католической, а для Англии это само по себе нечто из ряда вон выходящее. Наверно, именно там, у иезуитов, развилось во мне чувство страха– морального порядка: страха оказаться вовлеченным во что-то греховное. Всю жизнь я пытаюсь избежать этой опасности. Отчего? Может быть, из боязни физического наказания. В мое время для этого служили очень жесткие резиновые палки. Кажется, иезуиты до сих пор ими пользуются. И проделывалось все это не как-нибудь, а с толком, в виде исполнения приговора. Провинившегося направляли после уроков к отцу-настоятелю. Он со зловещим видом заносил имя в журнал, там же отмечал меру наказания и надо было целый день ожидать исполнения

приговора.

Ф.Т. Я слышал, что Вы не блистали успехами и были сильны лишь в географии.

А.Х. Обычно я был в пятерке лучших. Первым никогда, один или два раза– вторым, но чаще всего четвертым или пятым. Меня считали рассеянным.

Ф.Т. Вы сами решили стать инженером?

А.Х. Детям вечно надоедают с расспросами, кем они хотят стать, когда вырастут, и к моей чести следует сказать, что я никогда не мечтал стать полицейским. Когда я заявил, что хочу стать инженером, родители приняли это всерьез и устроили меня в специальное училище, Инженерно-навигационную школу, где я изучал механику, электричество, акустику и навигацию.

Ф.Т. Вы, значит, ученый человек?

А.Х. По-видимому, да. Я получил некоторые представления о законах силы и движения, об электричестве– теоретические и прикладные. А когда пришла пора зарабатывать на жизнь, я поступил на работу в телеграфную компанию Хенли. Одновременно я учился в Лондонском университете, изучал искусство. У Хенли я специализировался по кабелям. К девятнадцати годам я стал контролером электролиний.

Ф.Т. А кино Вас тогда интересовало?

А.Х. Да. И уже давно. Я обожал и кино, и театр, и часто ходил на премьеры. С шестнадцати лет я регулярно читал киножурналы. Не массовые издания, а профессиональные. А поскольку я изучал искусство в Лондонском университете, Хенли перевел меня в отдел рекламы, где я получил возможность рисовать.

Ф.Т. И что это были за рисунки?

А.Х. Эскизы рекламы электрических кабелей. Эта работа стала первой ступенькой на пути к кино. Она помогла мне войти в будущую профессию.

Ф.Т. Не припомните ли вы фильмы, которые произвели на Вас в ту пору наиболее сильное впечатление?

А.Х. Хотя в театр я ходил часто, но кино все же предпочитал, и был более привержен американским фильмам, чем британским. Я видел ленты Чаплина, Гриффита, всю продукцию студии "Парамаунт феймос пикчерз", Бастера Китона, Дугласа Фербенкса, Мэри Пикфорд, а также немецкие фильмы студии "Декла-биоскоп", которую потом сменила УФА. Там работал Мурнау.

Ф.Т. А нельзя ли особо выделить фильм, который произвел на Вас необыкновенное впечатление?

А.Х. Это одна из самых знаменитых картин студии “Декла-Биоскоп”– “Усталая смерть”.

Ф.Т. Та, что поставил Фриц Ланг? Английское ее название,

помнится, было “Судьба”.

А.Х. Видимо, так. А главную роль, насколько я помню, исполнил Бернхард Гётцке.

Ф.Т. А что показывали в 1920-м?

А.Х. Помню, например, фильм под названием "Господин Принц". В Англии он шел как "Сквозняк".

Ф.Т. Часто цитируется Ваше высказывание: "Как и все режиссеры, я испытал на себе влияние Гриффита".

А.Х. Мне особенно запомнились "Нетерпимость" и "Рождение нации".

Ф.Т. Как случилось, что Вы оставили компанию Хенли и перешли в кино?

А.Х. Я прочел в газете, что американская компания "Парамаунт феймос плейерз– Ласки" открывает филиал в Излингтоне, в Лондоне. Они собрались построить там студию и объявили график производства. Кроме прочего в планах значилась постановка по какой-то там книжке, забыл название. Я читал ее и сделал несколько рисунков, которые могли бы послужить иллюстрациями к титрам.

Ф.Т. Вы называете титрами надписи к диалогам в немых фильмах?

А.Х. Именно так. Тогда эти титры снабжались картинками. На отдельных карточках помещался текст и небольшой рисуночек. Самыми распространенными титрами были: "Рассвело" или же: "На следующее утро..." Например, к титру "В ту пору Джордж вел беспутную жизнь" я прямо под этими словами изобразил свечку, горящую сразу с обоих концов. Жутко наивно.

Ф.Т. Итак, Вы проявили инициативу и представили свою работу "Феймос плейерз"?

А.Х. Точно так. Я показал им рисунки, и они сразу взяли меня. Чуть позже я уже возглавил отдел титров, который входил в редакторскую службу студии. Составление титров завершало работу над фильмом, причем тогда считалось вполне позволительным совершенно менять смысл сценария с их помощью.

Ф.Т. Как это?

А.Х. Сначала на экране появлялся актер, произносивший какой-то текст, а уж потом появлялся титр, так что слова в нем можно было ставить какие угодно. Благодаря этому иногда можно было спасти неудавшуюся картину. К примеру, если драма была снята нелепо, вводились соответствующие титры, и получалась смешная комедия. Вообще с фильмом можно было тогда делать все, что заблагорассудится– менять местами начало и конец, да что хотите!

Ф.Т. Тогда-то Вы и постигли всю подноготную кинопроизводства?

А.Х. Тогда же я познакомился с несколькими американскими сценаристами и научился писать сценарии. Иногда мне поручали досъемку второстепенных эпизодов. Однако фильмы, поставленные студией "Феймос плейерз" в Англии, в Америке успеха не имели. И ее стали сдавать в аренду британским продюсерам.

Как-то раз я прочел в журнале один роман и в порядке упражнения написал по нему сценарий.

Когда в Излингтоне разместились британские студии, я получил должность ассистента режиссера.

Ф.Т. У Майкла Бэлкона?

А.Х. Пока еще нет. Сначала я работал на картине "Всегда говори своей жене", в которой снимался Симур Хикс, хорошо известный лондонский актер. Однажды он поссорился с режиссером и сказал мне: "Давай с тобой вдвоем сделаем фильм". И я помог ему закончить эту ленту.

Тем временем на студии обосновался Майкл Бэлкон, и я получил место на его новом предприятии. Это была та самая компания, которую Бэлкон основал с Виктором Сэвиллом и Джоном Фридманом. Они купили права на постановку. Она называлась "Женщина– женщине". Им понадобился сценарий, и тут я заявил: "Я хотел бы его написать". "Ты? А разве ты умеешь?" Я ответил: "Могу кое-что показать". И показал им тот сценарий, который написал на пробу. Это произвело впечатление, и я получил заказ. Шел 1922 год.

Ф.Т. Итак, Вам было 23 года. А короткометражный фильм "Номер тринадцать" разве Вы не раньше сняли?

А.Х. Две части. Он остался незавершенным. Кажется, это была документальная лента?

А.Х. Нет. У нас на студии работала женщина, сотрудничавшая с Чаплином. А тогда всем, кто имел хоть какое-то отношение к Чаплину, дорога была открыта. Она сочинила сценарий, мы нашли немного денег, но ничего хорошего из этой затеи не вышло. К тому же как раз в этот момент американцы закрыли студию.

Ф.Т. Мне не приходилось видеть "Женщину– женщине". О чем вообще этот фильм?

А.Х. Как Вы правильно заметили, мне было тогда 23 года, и у меня еще никогда не было девушки. Я не пробовал вина. История была взята из пьесы, с большим успехом шедшей на лондонских подмостках. Об английском офицере времен первой мировой войны. Во время отпуска в Париже он знакомится с танцовщицей;

потом возвращается на фронт, получает контузию и теряет память. После войны в Англии он женится на женщине из общества. Вдруг появляется танцовщица с ребенком. Конфликт. История кончается ее смертью.

Ф.Т. Режиссером фильма был Грэм Кате. Вы готовили сценарий, диалоги и еще работали ассистентом режиссера?

А.Х. Более того! Мой друг, художник, не смог участвовать в работе, и я вызвался исполнять его функции. Так что я все делал сам, плюс еще занимался продюсерскими вопросами. Моя будущая жена, Альма Ревиль, была монтажером. Там я с ней и познакомился.

В дальнейшем я таким же образом работал на нескольких картинах. Второй была "Белая тень", третьей– "Страстное приключение" и чет- вертой– "Мерзавец". Последней стало "Грехопадение скромницы".

Ф.Т. Когда Вы сегодня вспоминаете о них, они представляются Вам все на одно лицо или что-нибудь можно выделить из ряда?

А.Х. "Женщина– женщине" была лучше всех и снискала наибольший успех. Когда мы ставили "Грехопадение скромницы", последний фильм из той серии, режиссер пригласил на натурные съемки свою подружку. Мы отправлялись в Венецию. Это было дороговато. Подруга режиссера, естественно, не одобрила ни одно из предъявленных ей на сей предмет мест и мы вернулись, не сняв ни единой сцены. Когда картина была закончена, режиссер сказал продюсеру, что не нуждается более в моих услугах. Я всегда подозревал, что кто-то против меня интригует.

Ф.Т. Подолгу ли снимались эти фильмы?

А.Х. Каждый около шести недель.

Ф.Т. Верно ли, что талант измерялся тогда способностью снимать так, чтобы обходиться минимальным количеством титров?

А.Х. Абсолютно.

Ф.Т. В то же время большинство сценариев писалось на основе театральных пьес?

А.Х. Я выпустил немой фильм "Жена фермера" на основе пьесы, целиком состоявшей из диалогов, но мы старались избегать титров где только можно и опирались на изображение. Насколько мне известно, единственным фильмом, обошедшимся практически без титров, был "Последний смех" с Эмилем Яннингсом.

Ф.Т. Великая картина, одна из лучших у Мурнау.

А.Х. Ее снимали как раз когда я работал на УФА. В этом фильме Мурнау даже попробовал использовать универсальный

язык типа эсперанто. Все уличные знаки, афиши были на этом искусственном языке.

Ф.Т. В доме Яннингса кое-что попадалось на немецком, но все надписи в отеле были сделаны на этом волагаоке. Вас, наверное, захватил технический процесс съемки, ведь именно им Вы и занимались...

А.Х. Я прекрасно сознавал превосходство качества американских фильмов перед английскими. Я ведь с восемнадцати лет увлекался фотографией, и вот заметил, к примеру, что американцы всегда как бы отделяли образ от фона с помощью задней подсветки. В английских же фильмах образ таял, ощущения рельефности не возникало.

Ф.Т. Мы подошли к 1925 году. Режиссер "Грехопадения скромницы" не желает видеть Вас своим ассистентом. И тут Майкл Бэлкон предлагает Вам стать режиссером.

А.Х. Бэлкон спросил: "Не хотите ли поставить фильм?", и я ответил: "Никогда об этом не думал". Я и вправду никогда об этом не помышлял. Меня вполне устраивала работа над титрами и работа художника. Но представить себя режиссером!..

Так или иначе Бэлкон предложил мне ставить одну англо-немецкую картину в Мюнхене. Альма была назначена моим ассистентом. Мы еще не были женаты и не жили в грехе; мы были очень целомудренны. **Ф.Т.** Речь идет о "Саде наслаждений" по роману Оливера Сэндиса. Насколько я помню, этот фильм насыщен действием.

Пэтси, танцовщица из театра под названием "Сад наслаждений", устраивает на работу в труппу свою приятельницу Джил. Джил помолвлена с Хью, который работает в колониях.

Пэтси выходит замуж за Леветта, коллегу Хью, и, проведя медовый месяц на озере Комо, Леветт тоже отплывает в те края. Джил, которая весело проводит время в Лондоне, пользуясь успехом у мужчин, откладывает поездку в колонии, где ее ждет жених.

Пэтси уезжает к мужу. Но на месте она узнает, что он попал под влияние местной жительницы. Пэтси объявляет ему о своем решении броситься в воду, инсценируя самоубийство. Теперь его гнев оборачивается против Пэтси, которую спасает от смерти местный доктор, выстреливший в Леветта. Хью, обманутый Джил, прибивается к Пэтси и они соединяются, чтобы начать новую жизнь.

А.Х. Заурядная мелодрама. Но некоторые сцены оказались

довольно любопытными.

Мне хочется рассказать о съемках "Сада наслаждений", потому что это была моя первая режиссерская работа.

Итак, в 7.20 в субботу вечером я стою на железнодорожной платформе в Мюнхене, готовый отправиться на съемки в Италию, и в голове у меня вертится одна мысль: это твоя первая картина[1] Когда я теперь еду на натуру, меня сопровождает команда сотни в полторы народу. Тогда же со мной были только игравший главную роль Майлс Мэндер, оператор барон Вентимилья и юная девица, исполнительница роли местной жительницы, которую должны были утопить по ходу действия. При нас находился еще один оператор-хроникер, которому предстояло снять сцену отплытия корабля из генуэзского порта. Мы собирались снимать ее двумя камерами– одной с берега, другой непосредственно с борта. Следующий эпизод предполагалось снимать в Сан-Ремо. Это была та самая сцена, где нашу девицу вынуждают покончить самоубийством, и Леветт, наш "злодей", для верности держит ее голову под водой. Потом ему полагалось вытащить тело на берег и возвестить: "Я сделал все возможное, чтобы спасти ее". Дальнейшее мы должны были снимать на озере Комо, в отеле Вилла д'Эсте. Медовый месяц, любовные сцены на озере, дивный роман и проч.

Моя будущая жена тоже стояла в тот вечер на перроне мюнхенского вокзала и мы беседовали. У нее было особое задание: ей предназначалось– а она, знаете ли, крошечного росточка, и тогда ей едва исполнилось 24 года– отправиться в Шербур и встретить там нашу "звезду", прибывавшую из Голливуда. Это была Вирджиния Вэлли, очень знаменитая в те времена, гордость студии "Юниверсал". Моей нареченной предстояло встретить ее по прибытии "Аквитании" в Шербур, сопроводить в Париж, закупить там для нее гардероб и воссоединиться с нами на Вилла д'Эсте. Ни много ни мало.

Согласно расписанию поезд отправлялся ровно в восемь. Часы показывали без двух восемь. Вдруг Майлс Мэндер трагическим шепотом произносит: "Господи, я оставил в такси свой грим-кейс",– и срывает- ся с места. Я кричу вслед: "Мы остановимся в Генуе в отеле "Бристоль"! Садитесь на завтрашний поезд, во вторник начнем съемки!" Позвольте напомнить, что дело происходит в субботу вечером, и нам просто позарез нужно добраться до Генуи в воскресенье к утру, чтобы подготовиться в съемкам. Минуты текут, вот уже 8.10. Поезд потихоньку двинулся с места. Вдруг слышу страшный шум у входа на перрон и вижу, как Майлс Мэндер перелезает через решетку ограждения, трое железнодорожных служащих бегут за ним по платформе. Он

нашел- таки свой грим и успел впрыгнуть в последний вагон.

На этом закончился первый акт нашей кинодрамы, но все еще было впереди. Итак, поезд на ходу. У нас не было распорядителя кредитов, все расчеты приходилось вести мне самому. Это куда как сложней, чем режиссура. Я всегда жутко боюсь всяких финансовых вопросов. Мы в мягком вагоне. Приближаемся к австро-итальянской границе. Тут Вентимилья говорит: "Ни в коем случае не вздумай заявлять в таможенной декларации кинокамеру. Не то нас заставят платить пошлину за каждую линзу". "То есть как?" "Немецкие компаньоны фирмы велели провезти камеру контрабандой",– отвечает он. Спрашиваю, где же она находится. Оказывается, под моим сиденьем. Как вы уже знаете, я всю жизнь до смерти боюсь полиции и потому чувствую, как пот начинает струиться у меня по спине. Меня очень кстати информируют, что десять тысяч футов пленки, находящейся в нашем багаже, тоже никак нельзя заявлять.

Таможенники входят в купе. Я достиг саспенса. Они не обнаруживают камеру, но натыкаются на пленку. И поскольку в декларации она не фигурирует, ее изымают.

Таким образом на следующее утро мы высаживаемся в Генуе без метра пленки. И в течение целого дня безуспешно пытаемся ее закупить. В понедельник утром я решаюсь послать нашего хроникера в Милан, чтобы приобрести пленку у фирмы Кодак. А сам занимаюсь бухгалтерией, перевожу лиры в марки, марки в фунты и никак не могу с этим разобраться. Хроникер возвращается в полдень и привозит пленки на 20 фунтов. Тут нас извещают о том, что прибыли 10 футов конфискованной на границе пленки и следует уплатить пошлину. Так что я даром извел 20 фунтов– весьма солидную сумму в нашем скромном бюджете! Нам и так едва хватало средств на натурные съемки.

Во вторник в полдень отходил от берега нужный нам пароход "Ллойд Престино", направлявшийся в Южную Америку. Чтобы попасть на борт, надо было нанять катер. Еще 10 фунтов. И вот в 10.30, вытащив кошелек, чтобы заплатить рулевому, я обнаружил, что он пуст. В нем не было ни гроша!

10 тысяч лир как ни бывало! Я бросился в отель, посмотрел под кроватью, везде. Никаких следов. Иду в полицию заявить, что кто-то, видимо, побывал в моей комнате, пока я спал. "Хорошо еще, что не проснулся в тот момент,– думаю про себя,– а то бы меня еще и пристукнули". Положение мое самое отчаянное, но дело нужно делать. И энтузиазм, вдохновлявший мой режиссерский дебют, заставлявляет забыть потерю.

Но когда съемки лайнера кончаются, отчаяние вновь овладевает мной. Я занимаю десяток фунтов у оператора и 15 у

актера. Эти суммы, однако, не покрывают наших расходов, и я пишу письмо в Лондон с просьбой об авансе в счет моего гонорара. Я составляю еще одно послание– немецким компаньонам, что-де, вероятно, мне потребуется увеличение бюджета, но не решаюсь отправить письмо в Мюнхен, боюсь, что они резонно возразят, откуда, мол, такие опасения в самом начале работы?

Мы возвращаемся в отель "Бристоль", где собираемся позавтракать перед отправлением в Сан-Ремо. После еды я выхожу на улицу. Там уже стоят оператор Вентимилья, и немочка, которая играет простушку, бросающуюся в морскую пучину. С ними хроникер, уже выполнивший свою часть работы и собирающийся назад в Мюнхен. Вся троица, склонив головы друг к другу, о чем-то довольно мрачно переговаривается. Я подхожу и спрашиваю: "Что-нибудь неладно?" "Да,– говорят,– проблема с девушкой. Не может она кидаться в воду". Я спрашиваю: "Да в чем дело? Как это она не может?" А они бормочут что-то невразумительное, не может и всё тут. Я требую ясного ответа. И вот там, на тротуаре, в людской толпе два кинооператора просвещают меня насчет женской физиологии. Господи боже, я об этом и знать никогда не знал! Они входят во все детали, и я слушаю их с растущим вниманием. И когда объяснения заканчиваются, гнев мой не смягчается, потому что я и так уже доведен до крайности всеми этими лирами и марками. В сильном раздражениия бормочу: "Что же она молчала об этом в Мюнхене?"

И вот мы провожаем ее вместе с хроникером и едем в Алассио. Нам удается подобрать другую девицу, но эта оказывается несколько поплотнее своей предшественницы и мой актер не в силах таскать ее на руках. С каждой попыткой вытащить ее из воды, он ее роняет– к великой радости зевак, помирающих со смеху на берегу. И когда наконец ему удается ее вытянуть, некая старушонка, мирно собиравшая ракушки, прошествовала как раз по первому плану, уставясь глазами прямо в объектив!

Дальше. Садимся в поезд, который должен доставить нас к Вилла д'Эсте. Нервы мои на пределе, потому что Вирджиния Вэлли уже прибыла. Я не в силах признаться ей, что это мой дебют. Первое, о чем я спрашиваю у своей невесты, это есть ли у нее деньги. "Нет". "Но были же",– упорствую я. "Да, но она привезла с собой еще одну актрису, Кармелиту Герейти. Я попыталась устроить их в отель поскромнее, "Вестминстер" на рю де ля Пэ, но они настояли на "Клариджe". Я поведал невесте обо всех невзгодах. В конце концов мы приступили к съемкам и там уже все обошлось благополучно. Мы тогда снимали лунные ночи

в разгар дня и вручную раскрашивали пленку в голубой цвет. Сняв эпизод, я обязательно справлялся у своей невесты, каково ее мнение. Только теперь я отважился отбить телеграмму в Мюнхен с просьбой о деньгах. Правда, к тому времени я уже получил аванс из Лондона. Но актер, негодник эдакий, требовал возвратить ему долг. И когда я спросил, почему вдруг такая спешка, он ответил, что, видите ли, его портной требует уплаты. Наглая ложь!

Саспенс так саспенс. Получаю кое-какие деньги из Мюнхена, но их мало для оплаты отеля, аренды катеров и прочих непредвиденных расходов. В ночь накануне возвращения в Мюнхен я ужасно разнервничался. Дело в том, что я не только не собирался извещать нашу звезду о том, что это моя первая картина, но и не хотел, чтобы до ее ушей дошла весть о жалком финансовом состоянии нашей экспедиции. И вот я иду на неприглядный поступок. Я извращаю факты и сваливаю все на мою невесту, обвиняя ее в том, что она привезла лишнюю актрису. "А посему,– объявляю я ей,– вы и одолжите у звезды 200 долларов". Она сплетает какую-то историю и возвращается с деньгами, что позволяет мне оплатить счета и купить железнодорожные билеты первого класса. Нам предстоит пересадка в Цюрихе, в Швейцарии. На следующий день мы должны прибыть в Мюнхен. На вокзале меня заставляют доплатить за превышение багажа, потому что американские подружки везут с собой огромные сундуки с барахлом. Деньги опять почти все вышли.

Надо начинать всё сначала– черт бы побрал все эти бухгалтерские дела! Довожу до Вашего сведения, что с тех пор всю грязную работу я делал руками моей суженой. В тот раз я велел ей разузнать, будут ли американки обедать. К великому облегчению, они ответили, что в рот ничего не возьмут в этих европейских поездах: они захватили с собой бутерброды из отеля. Это означало, что остальная часть группы могла позволить себе поесть по-человечески. Я вновь берусь за расчеты и выясняю, что при переводе лир в швейцарские марки мы теряем несколько пенсов. Поезд опаздывает. В 9 вечера из окна своего купе мы видим отходящий от перрона состав– тот самый, на который мы должны были пересесть! Значит, ночь нам предстоит провести в Цюрихе. А денег почти нет. Наконец поезд останавливается. Саспенс достигает такой силы, что я почти не выдерживаю. К нам кидаются носильщики, но я незаметным жестом отсылаю их прочь– больно дорого– и сам тащу чемоданы. Край одного из нас задевает вагонное окно и раздается оглушительный звон разбитого стекла– я такого в жизни не слыхал!

Перед нами немедленно вырастает служащий: "Мсье, прошу сюда!" Меня приводят в контору и объявляют, что разбитое стекло обойдется в 35 швейцарских франков. Таким образом, заплатив их, я высадился в Мюнхене, имея в кармане один пфенниг. Так завершилась первая в моей жизни натурная съемка.

Ф.Т. Да это готовый сценарий! Но вот что я хотел бы уточнить. Вы подчеркнули, что в то время были совершенно невинны и ничего не знали о сексуальных отношениях. А между тем уже в "Саде наслаждений" две девушки, Пэтси и Джил, представляют собой просто готовую любовную пару, одна в пижаме, другая в пеньюаре. В "Жильце" есть еще более прозрачная сцена, где миниатюрная блондинка сидит на коленях мужеподобной брюнетки. Так что уже по первым Вашим фильмам создается впечатление, что Вас притягивало противоестественное.

А.Х. Впечатление, может быть, и создается, но корни всего этого не столь глубоки, как Вам кажется. Я действительно был целомудрен. Поведение девушек в "Саде наслаждений" было навеяно одним происшествием в Берлине в 1924 году, когда я работал ассистентом режиссера. Однажды одно весьма уважаемое английское семейство пригласило меня и режиссера отобедать. В компании с нами оказалась молодая девица, дочь одного из боссов УФА. После обеда мы отправились в ночной клуб, где мужчины танцевали друг с другом. Там были и женские пары. Две немецкие девушки, одна лет девятнадцати, другая около тридцати, вызвались отвезти нас домой. Но машина остановилась у какого-то отеля и эти девицы настояли, чтобы мы зашли туда вместе с ними. В номере мне было сделано определенное предложение, в ответ на которое я стоически твердил: "Nein, nein". Потом мы основательно приложились к коньяку, и наконец наши новоиспеченные знакомые оказались в постели друг с другом. И что же, Вы думаете, делает студентка, дочь студийного босса?– Надевает очки, чтобы не упустить деталей. Вот Вам gemiitlich[1] немецкий фамильный вечерок.

Ф.Т. Понятно. Скажите, а павильонные съемки "Сада наслаждений" велись в Германии?

А.Х. Да, в Мюнхене. Мы показали законченную картину Майклу Бэлкону, который специально прибыл ради этого из Лондона.

Фильм получил хорошую оценку в прессе. Лондонская "Дейли экспресс" поместила рецензию под заголовком "Молодой человек с хваткой льва".

Ф.Т. А годом позже Вы поставили второй фильм– "Горный орел". Он снимался в Тироле.

А.Х. Фильм получился скверный. Продюсеры пытались

прорваться на американский рынок и для этого им была нужна "звезда". И на роль школьной учительницы они прислали мне Ниту Нальди, преемницу Теды Бары. У нее были ногти почти отсюда и до угла. Потрясающе!

Ф.Т. Это история о том, как, скрываясь от домогательств лавочника, невинная учительница находит убежище в горах, под покровительством отшельника, за которого впоследствии выходит замуж. Так?

А.Х. Боюсь, это та самая история!

2

Первый "настоящий Хичкок": "Жилец" • Создание чисто визуальной формы • Стеклянный потолок • Наручники и секс • Почему Хичкок появляется в своих фильмах • "По наклонной плоскости" • "Легкое поведение" • "Ринг" и "Джек-один раунд" • "Жена фермера" • Влияние Гриффита • • "Шампанское" • Последний немой фильм: "Парень с острова Мэн"

Ф.Т. "Жилец", как я думаю, стал Вашим первым серьезным словом в кино.

А.Х. Я бы выразился иначе: первым "настоящим фильмом Хичкока". Я посмотрел пьесу "Кто он?" по роману миссис Беллок Лаундес "Жилец". Действие происходило в доме, жильцы и хозяйка которого подозревали, что недавно поселившийся у них постоялец не кто иной, как Джек Потрошитель. Я переписал пьесу, как бы увидев ее глазами хозяйки.

Ф.Т. По сюжету оказывалось, что подозреваемый невиновен. Он не был Джеком Потрошителем.

А.Х. В этом-то и состояла трудность. Айвор Новелло, исполнитель главной роли, был в Англии кумиром детских утренников. Звездная система приносит массу проблем. Иногда весь замысел оказывается под угрозой лишь потому, что амплуа исполнителя не позволяет ему изобразить злодея.

Ф.Т. На мой взгляд, для Вас предпочтительнее было бы все-таки сделать героя Джеком-Потрошителем?

А.Х. Необязательно. Но мне необходимо было поселить подозрение и в сознании зрителя. А с крупной звездой это исключено; у него на лбу выведено: невиновен.

Ф.Т. Меня поразило, что Вы даже намеревались так снять финал, чтобы зрители остались в неуверенности относительно виновности героя.

А.Х. Если саспенс закручен на дилемме– виновен/невиновен, и фильм отвечает: "да", тем самым он всего лишь подтверждает определенное подозрение. И никакого драматизма в этом нет. Вот почему мы пошли другим путем и показали, что наш герой не является убийцей.

Кстати, проблема звездного амплуа вновь настигла меня 16 лет спустя, когда я ставил "Подозрение" с Кэри Грантом. Кэри Грант никак не мог быть убийцей.

Ф.Т. Он сам бы отказался от такой роли?

А.Х. Нет, не обязательно. Но уж продюсеры отказались бы наверняка.

"Жилец"– это, наверное, первый фильм, на котором сказалось мое пребывание в Германии. Мое видение этого фильма было интуитивным. Впервые я опробовал свой стиль. Не ошибусь, сказав, что "Жилец" стал первой *моей* картиной.

Ф.Т. И очень хорошей картиной, продемонстрировавшей уникальную визуальную изобретательность. Она доставила мне истинное наслаждение.

А.Х. Реально дело обстояло так: я взял сюжет и перевел его в чисто визуальную форму. Мы сняли четверть часа лондонского зимнего вечера, в начале шестого. Начали с крупного плана кричащей молодой блондинки. Я помню, как мы это снимали. Я взял кусок стекла, положил под голову девушки и разметал по нему ее волосы, так что они заполнили весь кадр. Потом стекло осветили сзади, и цвет волос таким образом сразу бросался в глаза. Встык с этим кадром дали световую рекламу пьесы "Сегодня вечером– "Золотые локоны"[2] и ее отражение, дрожащее в воде. Девушку утопили. Ее вытащили на берег мертвой. Испуг на лицах случайных прохожих говорит о том, что тут имело место убийство. Появляется полиция, затем пресса. Камера следит за молодым человеком, направляющимся к телефонной будке. И далее я показываю, что происходит по мере того, как распространяется страшная весть.

Вот сообщение появляется на телеграфной ленте, вот его передают по телетайпу. Завсегдатаи клубов читают о нем в газетах. Звучит объявление по радио. Наконец известие вспыхивает на электрическом табло, вроде тех, что установлены на Таймс-сквер. И с каждым разом информация расширяется, мы все больше узнаем о преступлении. О том, что неизвестный убивает только женщин. Всегда блондинок. Неизменно по вторникам. Сколько жертв на его счету. Домыслы по поводу мотивов. Становится известным, что он одет в черное пальто и носит черный портфель. Что в этом портфеле?

Информация расходится по разным каналам и зритель наблюдает эффект ее воздействия. Светловолосые девушки в панике. Брюнетки посмеиваются. Мы видим, что происходит в салонах красоты и на городских улицах. Некоторые блондинки подцепляют под шляпку черные локоны.

Камера следует за одной из девушек, спешащей домой, где ее ждет семья и возлюбленный, детектив из Скотланд-Ярда. Над ним подтрунивают: "Что же вы не арестуете Джека-Потрошителя?" Внезапно атмосфера резко меняется: свет заметно притухает. Мать оборачивается к мужу: "Газ кончается. Брось шиллинг в счетчик, пожалуйста". Теперь уже окончательно темнеет. Раздается стук в дверь. Мать идет открывать. Здесь вмонтирован

кадр: в счетчик бросают шиллинг. Мать открывает дверь, и в этот момент вспыхивает свет. На пороге стоит человек, указывающий на табличку "Сдаются комнаты".

Итак, я не вводил главного героя целых 15 минут с начала фильма. И вот его провожают в свободную комнату. Отец резко встает с кресла, которое, падая, производит громкий шум. Новый жилец нервно реагирует на этот шум и это вызывает к нему подозрение. Он меряет шагами комнату. Не забывайте, что фильм немой, и чтобы можно было наблюдать за поведением жильца, мы сделали пол из стеклянной плитки, поэтому когда он ходил взад-вперед по своей комнате, люстра в гостиной внизу раскачивалась. Сегодня, когда у нас в распоряжении есть звук, необходимость в таких зрительных приемах отпала сама собой.

Ф.Т. Так или иначе, но в последних фильмах Вы гораздо скупее на спецэффекты. Теперь Вы прибегаете к ним лишь по необходимости, тогда как раньше пользовались ими с расточительной щедростью. Сегодня Вы вряд ли показали бы поведение героя через стеклянный потолок.

А.Х. Стиль стал скупее. Сейчас я ограничился бы одной раскачивающейся люстрой.

Ф.Т. Я зацепился за эту деталь потому, что согласно расхожему мнению, Ваши фильмы изобилуют неоправданными эффектами. Мне же, напротив, кажется, что работа Вашей камеры становится почти незаметной. Нередко режиссеры пытаются имитировать стиль Хичкока, помещая камеру в какое-нибудь неожиданное место. Я помню эпизод из так называемого "хичкокианского" фильма английского режиссера Ли Томпсона: герой направляется к холодильнику– вдруг мы видим его снятым камерой, как бы помещенной в этом самом холодильнике. Вы могли бы так сделать?

А.Х. Ни в коем случае. Это все равно что снимать через огонь очага.

Ф.Т. В финале "Жильца" герою надевают наручники– возникает ассоциация с судом Линча.

А.Х. Да, когда он пытается перелезть через ограду. Наручники вообще имеют глубокий психологический подтекст. Состояние прикованности к чему-либо...– это что-то из области фетишизма, не так ли?

Ф.Т. Не знаю, но я заметил, что наручники имеют обыкновение повторяться в Ваших фильмах.

А.Х. Обратите внимание, как пресса любит показывать людей, сопровождаемых в тюрьму в наручниках.

Ф.Т. Точно подмечено. Иногда наручники для пущей внушительности даже обводят белой каймой. Несомненно, что

наручники– наиболее конкретный и самый непосредственный символ утраты свободы.

А.Х. Туг есть и сексуальный оттенок смысла, так я думаю. В парижском музее криминалистики я обратил внимание на сексуальный символизм в инструментарии насилия. Он заметен в ножах, в гильотине. Возвращаясь к наручникам в "Жильце", могу добавить, что сама идея была подсказана одной немецкой книжкой о человеке, проведшем один день в наручниках, который затем подробно поведал о своих ощущениях.

Ф.Т. Вы, вероятно, имеете в виду "С девяти до девяти" Леона Перутца? Мурнау тоже заинтересовался этой книгой на предмет экранизации году в 1927-м[3].

А.Х. Возможно.

Ф.Т. Не будет ли натяжкой предположить, что снимая мужчину, закованного в наручники и распростертого на решетке ограды, Вы рассчитывали, что в умах зрителей всплывет фигура Христа?

А.Х. Это когда его пытаются поднять, а руки его скованы? Конечно, эта мысль не могла не прийти мне в голову.

Ф.Т. Все это еще раз свидетельствует о том, что "Жилец" действительно стал первым "настоящим Хичкоком", и прежде всего благодаря теме, которая вновь и вновь появляется в Ваших последующих картинах: человека обвиняют в преступлении, которого он не совершал.

А.Х. Именно эта тема обвинения невинного, как мне кажется, внушает зрителю ощущение опасности. К тому же ему легче отождествить себя с подобным персонажем, чем с настоящим преступником, скрывающимся от погони. А я всегда принимаю во внимание аудиторию.

Ф.Т. Другими словами, это та самая тема, которая удовлетворяет потребность зрителей в тайне и позволяет отождествить себя с героем. Неслучайно персонажи большинства Ваших фильмов– обыкновенные люди, вовлеченные в необычные ситуации.

Кстати, не в "Жильце" ли Вы впервые сами появились на экране?

А.Х. Правильно. Я там читал газету.

Ф.Т. Это было задумано как гэг? Может быть, это проявление суеверия? Или просто у Вас не хватало статистов?

А.Х. Задача была вполне утилитарна: заполнить кадр. Потом это превратилось в суеверный предрассудок и наконец в гэг. Но в последнее время этот гэг стал причинять немало хлопот; я стараюсь показаться на экране в первые 5 минут, чтобы дать людям спокойно смотреть фильм, не выискивая меня в толпе

статистов.

Ф.Т. "Жилец" снискал шумный успех?

А.Х. Сначала его показали персоналу прокатной компании и руководству отдела рекламы. Они вынесли заключение: показывать фильм публике нельзя. Невероятно слабая картина. Спустя два дня большой босс лично прибыл в студию для просмотра. Это было в 2.30. У миссис Хичкок и у меня не хватило духу дожидаться результатов в студии, и мы вышли прогуляться по лондонским улицам. Потом взяли такси и вернулись. Нам страстно хотелось, чтобы наш променад увенчался приятным известием, но услышали мы следующее: "Босс сказал, что это ужасно". И фильм положили на полку, к тому же расторгли все контракты, предварительно заключенные благодаря репутации Новелло. Несколько месяцев спустя решено было вновь посмотреть фильм и сделать в нем некоторые поправки. Я согласился на две. Когда же его выпустили на экраны, оказалось, что это величайший из всех английских фильмов, поставленных к тому времени.

Ф.Т. А Вы не припомните, к чему сводились возражения прокатчиков?

А.Х. Не могу вспомнить. Подозреваю, что режиссер, который некогда не пожелал видеть меня ассистентом, продолжал интриговать против меня. До меня дошло, что однажды он так обо мне выразился: "Не знаю, что он там снимает, но я и гроша ломаного за это не дам".

Ф.Т. Ваш следующий фильм– "По наклонной плоскости"– о школьнике, обвиненном в воровстве. Школьные власти изгоняют его, отец не желает его больше видеть. Дальше, как мне помнится, он вступает в связь с актрисой и становится профессиональным танцовщиком в Париже. Потом мы встречаемся с ним в Марселе, откуда он собирается отплыть в колонии. Но внезапно меняет решение и возвращается в Лондон, где родители, которые уже выяснили, что он был обвинен несправедливо, встречают его с распростертыми объятиями. Действие разворачивается в различных местах, начинаясь в британском колледже, продолжаясь в Париже и Марселе...

А.Х. В соответствии с пьесой, положенной в основу фильма.

Ф.Т. Это тем более странно, ведь для пьесы логичнее сосредоточить все действие в одном месте, скажем, в колледже.

А.Х. Нет, нет, она была построена как цепь сюжетов. И довольно слабая. Кстати, автором ее был Айвор Новелло.

Ф.Т. Помнится, школьная атмосфера была воспроизведена в фильме очень скрупулезно.

А.Х. Да, диалог местами был чрезвычайно неудачен. Были

там и режиссерски наивные моменты; например, чтобы отметить начало пути по наклонной плоскости, после того как мальчишку выгоняют из дому, я поставил его на спускающийся эскалатор метро.

Ф.Т. Зато там была превосходная сцена в парижском кабаре.

А.Х. Да, я в ней слегка поэкспериментировал. Я показал, как женщина успокаивает юношу. Она уже дама в возрасте, но умеющая держать форму, и кажется ему очень привлекательной, пока не занимается рассвет. Тогда он открывает окно, и в комнату вливается солнечный свет, в котором она выглядит отталкивающей. В этот момент через раскрытое окно видно, как мимо проносят гроб.

Ф.Т. А еще там были эпизоды сновидений.

А.Х. С ними у меня тоже появился шанс экспериментировать. В сцене галлюцинации моего героя я снял кадры реальности и кадры кошмара встык, без всяких наплывов и размывки. Я попытался сломать сложившийся стереотип и воплотить ирреальное во вполне осязаемых образах.

Ф.Т. Если мне не изменяет память, этот фильм не был особенно замечен. За ним последовало "Легкое поведение", которое мне не удалось посмотреть. Это, кажется, история женщины, Лориты, за которой утвердилась дурная слава после того, как молодой художник, любивший ее, покончил самоубийством, а сама она развелась с мужем, горьким пьяницей. Потом она выходит замуж за отпрыска хорошей семьи, мать которого, узнав о прошлом Лориты, заставляет сына развестись с ней...

А.Х. Фильм поставили по пьесе Ноэля Коуарда; я вставил в него худший свой титр. Мне стыдно говорить об этом, но я скажу. В начале фильма в сцене развода Лорита рассказывает свою историю суду. Теперь она замужем за человеком из хорошей семьи и т.п. Получение развода– дело решенное. Она выходит из зала суда к толпе собравшихся репортеров и, воздев руки горе, восклицает: "Стреляйте, это сердце уже мертво!"

Единственный интересный эпизод в этом фильме связан со сватовством Джона. Лорита, не дав ему сразу ответа, говорит: "Я позвоню тебе из дома, примерно в полночь". И далее мы видим женские часики, показывающие полночь; они на руке телефонистки, читающей книгу. Она время от времени бросает взгляд на панель с загорающимися лампочками, втыкает штекеры и механически слушает то, что звучит в наушниках, продолжая чтение. Вдруг она откладывает книгу, как видно, захваченная телефонным разговором. Таким образом, я ни разу не показываю ни одного из любовной пары. Зритель узнает о событиях по

реакции девушки на коммутаторе.

Ф.Т. Я несколько раз смотрел "Ринг", фильм без саспенса, без всякой уголовщины. Историю двух соперников-боксеров, влюбленных в одну девушку. Мне она очень понравилась.

А.Х. Это и в самом деле была интересная картина. Можно сказать, что она стала вторым "фильмом Хичкока" после "Жильца". Я там не поскупился на новаторство, и на премьере монтаж вызвал шквал аплодисментов. Со мной такое случилось впервые.

Конечно, сегодня я бы многое сделал по-другому. Например, сцену вечеринки после матча. Разливается по бокалам пенящееся шампанское. Произносится тост в честь героини, и тут замечают, что ее нет; она ушла с другим. И шампанское мертвеет. Тогда царила одержимость визуальными деталями, подчас такими тонкими, что публика их просто не замечала. Помните, фильм начинается на ярмарочной площади. Боксера, которого играл Карл Бриссон, звали "Джек - один раунд".

Ф.Т. Потому что он выбивал соперников в первом раунде?

А.Х. Вот именно. В толпе, слушающей зазывалу, приглашавшего желающих из публики померяться силами с чемпионом, стоит австралиец, которого сыграл Иен Хантер. Смельчаки заходят в балаган и выходят оттуда по одному, потирая челюсти, а зазывала демонстрирует народу затертую карточку с цифрой 1– числом раундов. Пока туда не заходит Хантер. Секунданты даже не вешают его пальто на крюк, держа его в руках, потому что матч, как правило, проходит молниеносно. Но вдруг выражение их лиц резко меняется. В конце первого раунда зазывала по обыкновению показал ветхую карточку с цифрой 1, но ему приходится достать и вторую, с цифрой 2– абсолютно новехонькую. "Джек- один раунд" был столь хорош, что балаганщику ни разу не выпадало ею воспользоваться. И насколько я могу судить, этот штрих ускользнул от внимания зрителей.

Ф.Т. Это очень тонкая деталь. Но картина буквально изобиловала зрительными находками. Скажем, в любовной истории с намеками на первородный грех неслучайно фигурирует браслет в виде змейки, по- разному проявляющий свою символику.

Став победителем, австралиец влюбляется в героиню и дарит ей браслет-змейку. Когда они целуются, она поднимает браслет повыше, над локтем. Когда же появляется ее жених Джек, она поспешно спускает его к запястью, закрывая ладонью другой руки. Чтобы нарочно смутить ее в

присутствии Джека, австралиец, прощаясь, протягивает ей руку, но она, думая о том, как бы не обнаружить браслет, не отвечает на этот жест, в чем Джек видит доказательство ее верности ему самому.

В другой сцене, на берегу реки, девушка, сидя рядом с Джеком, роняет браслет в воду. Достав его, Джек осведомляется о его происхождении. Австралиец, объясняет она, дал его ей, чтобы не потратить на себя те деньги, которые он получил за победу над соперником. "Значит, эта штучка принадлежит мне",– говорит Джек, вертя браслет вокруг ее пальца наподобие обручального кольца.

Таким образом змеевидный браслет проходит через весь сюжет и закольцовывает его, подобно змее. Само название фильма– "Ринг" становится двусмысленным, отсылая нас и к спортивной арене и к обручальному кольцу (по-английски обозначаемым одним словом).

А.Х. Подобные штуки подметили рецензенты и картина получила succes d'estime[4], но коммерческого успеха не принесла. Кстати, именно в ней я ввел некоторые приемы, которые впоследствии стали расхожими. Например, обозначение карьеры спортсмена с помощью афиш, где его имя значится поначалу где-нибудь внизу и мелким шрифтом, а потом мелькают лето, осень, зима– и его имя на афишах раз от разу растет. Я с особым тщанием показывал смену времен года, следил, чтобы летом видна была густая листва, зимой снег и т.п.

Ф.Т. Ваш следующий фильм, "Жена фермера", был поставлен по непритязательной пьесе о вдовце, живущем на ферме с экономкой и планомерно прочесывающем окрестности в поисках новой жены. После трех неудачных попыток до него доходит, что идеальный вариант– его экономка, которая его тайно любит. Она и становится его женой.

А.Х. Да, это комедия, которая выдержала не менее 1400 представлений на лондонской сцене. Она вся состоит из диалогов, поэтому пришлось напичкать фильм титрами.

Ф.Т. Но лучшие сцены фильма, видимо, добавлены к его оригинальной основе. Первой из них я назвал бы ту, где слуги в кладовой объедаются блюдами, предназначенными для приема гостей. Особенно забавен был Гордон Харкер в роли старого крестьянина. Можно еще добавить, что декорации напоминают о фильмах Мурнау, да и операторская работа наталкивает на мысль о немецком влиянии.

А.Х. Возможно. Когда главный оператор заболел, я сам работал с камерой. Я же готовил и освещение, и поскольку не был

в себе достаточно уверен, каждый раз после съемок отправлял материал на проверку в лабораторию. Чтобы не тратить время зря в ожидании результатов, мы репетировали. В общем, я делал все, что мог, но картина получилась не вполне кинематографичной.

Ф.Т. Тем не менее и в этом случае Ваш подход к превращению сценического произведения в экранное свидетельствует об одержимости созданием чистого кино. Камера, например, никогда не помещается вместе со зрителями, только за кулисами. Персонажи двигаются не по периферии, а наступают прямо на камеру. Фильм снимался в стилистике триллера.

А.Х. Ваши замечания, в сущности, сводятся к тому, что моя камера помещена в гущу действия. Опыт фиксирования действия обогащается по мере развития кинематографической техники. Самым революционным, как вы знаете, был шаг, сделанный Д.У.Гриффитом, сдвинувшим камеру с луки просцениума, чтобы максимально приблизить ее к актерам. Следующее великое открытие тоже принадлежит Гриффиту, хотя здесь он опирался на опыт предшественников– англичанина Дж.-А.Смита и американца Эдвина С.Портера; я имею в виду склейку отдельно снятых кусков в единый эпизод, т.е. организацию кинематографического ритма с помощью монтажа.

Я уже забыл многие детали, связанные с "Женой фермера", знаю лишь, что процесс экранизации этой пьесы усилил мое стремление выразить себя чисто кинематографическим способом.

А что же у нас было дальше?

Ф.Т. А дальше– "Шампанское".

А.Х. Ну, ниже этой отметки я, кажется, не опускался.

Ф.Т. Это несправедливо. Мне этот фильм доставил удовольствие. Некоторые сцены очень напоминают гриффитовские комедии.

Фильм можно пересказать в нескольких словах. Отец-миллионер отказывает жениху дочери, которого она любит, и девушка, оставив дом, отплывает во Францию. Желая проучить ее, отец посылает ей весть о своем мнимом банкротстве, означавшую, что ей придется самой позаботиться о себе. Она поступает на работу в кабаре, где рекламирует гостям тот сорт шампанского, благодаря которому ее семейство сколотило свое состояние. Отец, не спускавший с нее родительского глаза, находит, что на этом пути она может зайти слишком далеко, и соглашается на брак. Вот и вся история.

А.Х. В том-то и дело, что никакой историей здесь и не пахнет.

Ф.Т. Я вижу, Вас не увлекает перспектива побеседовать о "Шампанском". Ответьте хотя бы на один вопрос: этот фильм

навязала Вам студия или же замысел принадлежит Вам?

А.Х. Случилось так, что кто-то обронил фразу: "А давайте-ка сделаем картину под названием "Шампанское", и у меня в голове как-то сразу обозначилось начало, очень, пожалуй, старомодное, в духе гриффитовского "Пути на Восток". История молоденькой девушки, попадающей в большой город.

Речь шла о том, чтобы рассказать о судьбе девушки, работающей на винограднике в Реймсе. Виноград грузили в товарные вагоны. Она никогда не пробовала вина– видела только виноград, из которого его делают. И вот девушка попадает в город и следует путем шампанского– ночной клуб, вечеринки. Само собой она привыкает к выпивке. В финале, полная разочарований, она возвращается к прежней работе в Реймсе, но уже с ненавистью к шампанскому. От этого замысла я отказался– возможно, из-за его назидательности.

Ф.Т. В той версии, которую я видел, много визуальных гэгов.

А.Х. Самый изобретательный, на мой взгляд, тот, что с пьяным, который идет, спотыкаясь по корабельному коридору при тихой погоде, но когда начинается качка и нормальному человеку не удается сохранить равновесие, он прогуливается по палубе ровной походкой.

Ф.Т. А мне запомнилось, как блюдо с едой путешествует по кухне, превращаясь в невообразимую мешанину, куда к тому же каждый сует свои грязные пальцы. Но вот оно "вплывает" в столовую, получив по дороге несколько завершающих штрихов, достигает стола клиента, и вид его становится внушительным и чинным. И таких комических моментов в фильме множество.

Ф.Т. В противоположность "Шампанскому" фильм "Парень с острова Мэн" очень серьезный.

Действие происходит на строве Мэн. В центре сюжета три персонажа: Питер, бедный рыбак, и Филип, адвокат, влюбленные в девушку по имени Кейт. Ее отец отказывает Питеру в руке дочери, поскольку он не сможет ее содержать.

Парень уезжает, пообещав Кейт вернуться, когда разбогатеет. Вскоре на острове разносится слух, что Питер умер, а Кейт, чувствуя склонность к Филипу, соглашается выйти за него. Внезапно возвращается Питер, и девушка, верная данному слову, становится его женой. Но вот у нее рождается ребенок, это ребенок Филипа; она чувствует, что не может более оставаться с Питером и уговаривает Филипа покончить с собой. Самоубийство считается на острове преступлением и, представ перед судом, она и Филип во всем признаются. История заканчивается тем, что Кейт и Филипп

вместе с ребенком покидают остров.

А.Х. Если он и представляет какой-либо интерес, то лишь тем, что это моя последняя немая лента.

Ф.Т. Не менее интересно и то, что он знаменовал собой начало звуковой эры. В одном из эпизодов героиня говорит: "Я жду ребенка", так отчетливо артикулируя, что ее можно понять по губам. И Вы обходитесь без титров.

А.Х. Это так, но в целом фильм довольно посредственный.

Ф.Т. Честно говоря, он лишен юмора, но сам сюжет в некоторых пунктах сближается с фильмами "Под знаком Козерога" и "Я исповедуюсь". В нем чувствуется нечто личное.

А.Х. В основу его положена книга сэра Холла Кейна. У этого романа добрая слава, он принадлежит определенной традиции. Мы уважительно отнеслись и к славе, и к традиции. Но картина не стала "фильмом Хичкока", а вот "Шантаж"...

Ф.Т. Прежде чем перейти к Шантажу", Вашему первому звуковому фильму, хотелось бы, чтобы Вы суммировали Ваше мнение о немом кино вообще.

А.Х. Ну что ж, немое кино– самая чистая форма кинематографа. Ему, конечно, не хватает звука человеческого голоса и шумов. Но их добавление не искупило тех необратимых последствий, которые повлекло за собой. Если ранее не хватало одного только звука, то с его введением мы лишились всех достижений, завоеванных чистым кинематографом.

Ф.Т. Согласен с Вами. В конце эпохи кино великие кинематографисты– практически все– достигли уровня, близкого к совершенству. Введение звука поставило их достижения под угрозу. Дело в том, что в тот период блестящее мастерство замечательных художников оттенило жалкое непотребство прочих, и люди малодостойные потихоньку вытеснялись из профессии. Теперь же с приходом звука серость благополучно вернулась на свои позиции.

А.Х. Совершено с Вами согласен. По-моему, и сегодня дело обстоит так же. Во множестве выпускаемых фильмов очень мало кино: они по большей части представляют собой то, что я называю "фотографией разговаривающих людей". Рассказывая историю на экране, к диалогу следует прибегать лишь тогда, когда без него никак не обойтись. Явсегда пытаюсь сначала представить истории средствами кино, через последовательность кадров, монтаж.

К сожалению, с появлением звука кино мгновенно приобрело театральную форму. Подвижность камеры не меняет дела. Камера движется туда-сюда, но театральность не исчезает. Вместе с

утратой кинематографического стиля пропала и фантазия.

Создавая сценарий, важно четко отделять диалог от визуальных элементов и где только возможно полагаться на видимое, а не на слышимое. Какими приемами вы бы ни пользовались, главная забота должна состоять в том, чтобы целиком овладеть вниманием публики.

Суммируя, я бы сказал, что прямоугольник экрана необходимо зарядить эмоцией.

3

Первый звуковой фильм Хичкока: "Шантаж" • Метод Шюфтана • "Юнона и Павлин" • Почему Хичкок никогда не будет экранизировать "Преступление и наказание" • Что такое саспенс? • "Убийство" • "Нечестная игра" • "Богатые и странные" • Двое невинных в Париже • "Номер семнадцать" • Кошки, всюду кошки • "Венские вальсы" • Самое глубокое падение и восстановление имени.

Ф.Т. Мы подошли к концу 1928 года, когда Вы приступили к работе над Вашим первым звуковым фильмом "Шантаж". Сценарий Вас сразу удовлетворил?

А.Х. История была довольно нехитрая, но мне не удалось воплотить ее в том виде, в каком хотелось. Начало мы сделали подобным тому, что в "Жильце". Процедура ареста: у арестованного отбирают пистолет и надевают ему наручники. Привозят в полицейский участок, регистрируют, снимают отпечатки пальцев, допрашивают, фотографируют и запирают в камеру. А зрители вновь возвращаются к детективам, которые идут в туалет, моют руки как обыкновенные служащие. Для них наступил конец рядового рабочего дня. Младшего из них ожидает девушка; они идут в ресторан, ссорятся и расходятся в разные стороны. Еще в ресторане она ждала появления одного художника, который приглянулся ей раньше, с ним-то она и уходит. Он приводит ее к себе и пытается ею овладеть. Она убивает его попавшим под руку ножом. Ее приятеля назначают к расследованию дела. Он быстро нащупывает правильную нить, обнаруживает, что в происшествии замешана его девушка и скрывает этот факт от начальства. Тогда на сцене появляется шантажист, возникает острая ситуация. Детектив пытается уличить шантажиста, тот сперва стоит на своем, а потом, теряя голову, пытается сбежать и, из библиотеки Британского музея взобравшись на его крышу, проваливается сквозь стеклянный плафон и разбивается насмерть. Наперекор совету своего друга девушка решает чистосердечно рассказать обо всем в Скотланд-Ярде. Там ее направляют как раз к ее знакомому, который уводит ее домой.

Я, разумеется, предпочитал другой финал. После погони и смерти шантажиста девушку должны были арестовать, и молодой человек проделал бы с ней все то, что в начале фильма с неизвестным преступником– наручники, регистрация и т.д. Потом он, встречаясь со своим старшим коллегой в туалете, на вопрос:

"Ты сегодня встречаешься со своей девушкой?" ответил бы: " Нет, сегодня я прямо домой". Тем фильм и кончался бы. Но продюсеры сочли такой финал чересчур мрачным.

Ф.Т. В синематеках хранятся две версии "Шантажа"– немая и звуковая.

А.Х. Дело в том, что после тщательного размышления продюсеры решили, что фильм должен быть полностью немым за исключением последней части. Это тогда называлось "частично звуковой фильм". Но поскольку я не был уверен в том, что продюсеры не перерешат в последнюю минуту в пользу целиком звукового фильма, я поступил следующим образом. Когда картина была отснята, я выступил с возражениями против "частично звуковой" версии, и мне дали возможность доснять некоторые сцены. У нас была занята немецкая актриса Анни Ондра, которая, естественно, плохо говорила по-английски. Мы тогда не владели техникой дубляжа. Я вышел из положения, пригласив английскую актрису Джоан Барри, которая произносила текст, стоя в стороне, в микрофон для записи, а мисс Ондра молча артикулировала.

Ф.Т. Вы, наверное, искали звуковые решения, не уступающие тем визуальным находкам, которые ввели в работе над "Жильцом"?

А.Х. Пытался, конечно. После того как девушка убивает художника, следует сцена завтрака в ее доме. Соседка рассказывает об убийстве. Она говорит: "Какой варварский способ– убивать человека ножом в спину. Я бы лучше треснула его кирпичом по голове". Разговор продолжается, становится неразборчивым– девушка перестает слушать. Только одно слово достигает ее сознания: "нож", которое повторяется все тише и тише. И вдруг до нее доносится ясный и громкий голос отца: "Элис, передай мне нож, пожалуйста". И Элис берет в руки нож, похожий на тот, которым она ударила художника, а вокруг нее идет прежний разовор.

Ф.Т. В фильме множество трюковых съемок. Например, эпизод погони в Британском музее.

А.Х. Освещение в музее было скудное, и мы использовали комбинированную съемку по методу Шюфтана. Под углом в 45° установили зеркало, отражающее фотографии музейного интерьера, снятые в разных залах, и наклеивали их на просветный экран, освещая сзади. В определенных местах, там, где нужно было сделать домакетку (например, дверной проем, через который вбегают персонажи), мы соскабливали амальгаму с зеркал.

Продюсеров, которые не имели представления о методе

Шюфтана и могли выставить какие-нибудь возражения, я в это дело не посвящал.

Ф.Т. Один из эпизодов фильма много раз повторялся потом в фильмах американских режиссеров. Я имею в виду сцену, когда художник завлекает девушку к себе в дом, чтобы овладеть ею, что заканчивается его смертью.

А.Х. Вы правы. Я использовал там одну забавную штучку, это стало своеобразным прощанием с немым кино. На немом экране злодеев принято было изображать с усами. Мой был гладко выбрит, но медный подсвечник бросал такую тень, что над верхней губой явственно различалась стрелка устрашающих усов!

Ф.Т. Тогда, в 1930 году, вам предложили срежиссировать один-два эпизода первого британского мюзикла– "Зов Элстри".

А.Х. Это не представляет ни малейшего интереса.

Ф.Т. Ну тогда давайте обратимся к "Юноне и Павлину" по пьесе Шона О'Кейси.

Эта история слишком длинна, чтобы пересказать ее в подробностях. Действие разворачивается во время Дублинского восстания и вводит нас в небогатую семью, ожидающую наследства. Перспектива разбогатеть выводит из равновесия главу семейства, который называет себя "капитаном" Бойлом (Павлин), но его жена, Юнона, остается как всегда здравомыслящей. В финале, когда оказывается, что никакого наследства нет, все испытывают крайнее разочарование, к тому же дочка ждет внебрачного ребенка, а сына застрелили как осведомителя.

А.Х. "Юнона и Павлин" ставилась с ирландскими актерами. Должен признаться, что мне не хотелось браться за эту работу, потому что, хотя и перечитал пьесу несколько раз, никак не мог представить себе ее экранного эквивалента. Пьеса сама по себе отличная, мне понравились и фабула, и настроение, и персонажи, и смесь смешного и трагического. Кстати, я держал в уме О'Кейси, когда ставил в "Птицах" сцену в кафе, где пьяница возвещает о конце света. Я снимал эту пьесу со всем присущим мне воображением, но итог не принес мне творческого удовлетворения. Отзывы на фильм были самые благоприятные, но я испытывал стыд, потому что к кино это не имело никакого отношения. Критики хвалили картину, а у меня было такое чувство, будто я совершил бесчестный поступок, украл.

Ф.Т. Тем не менее, у меня хранится рецензия, подписанная Джеймсом Эйджи, появившаяся в "Болтуне" в марте 1930 года. В ней говорится: "Юнона и Павлин", на мой взгляд, почти шедевр.

Браво, мистер Хичкок! Браво, "Айриш плейерз" и браво, Эдвард Чэпмен! Это великолепная британская картина."

Но мне понятна и Ваша реакция, потому что критики нередко превозносят фильм за его литературные, а не кинематографические достоинства.

Пиетет перед авторитетом О'Кейси, несомненно, породил Вашу робость перед переводом значительного литературного произведения на язык экрана. У Вас довольно много экранизаций, но, как правило, все они– экранные версии легких развлекательных романов, которые легко поддаются обработке в Ваших руках, превращаясь в создания Хичкока. Многие Ваши почитатели мечтают, чтобы Вы обратились к экранизации такой великой классики, как, например, роман Достоевского "Преступление и наказание".

А.Х. За это я никогда не возьмусь хотя бы потому, что "Преступление и наказание"– это чужое достижение. Много разговоров ходит о том, как голливудские режиссеры расправляются с литературными шедеврами. Меня в этом не упрекнешь! Я поступаю так. Читаю произведение всего один раз, и если оно нравится мне в принципе, забываю о книге и начинаю делать кино. Сегодня я уже не мог бы пересказать сюжет "Птиц" Дафны дю Морье. Я прочел новеллу один раз и очень быстро. Автору требуется 3-4 года, чтобы написать роман; это целая жизнь. А потом кто-то переворачивает все в нем с ног на голову. С ним возятся профессионалы-технари, выявляется претендент на "Оскара", а бедный писатель совсем забыт. Тяжелое зрелище.

Ф.Т. Следовательно, Вы никогда не возьметесь за "Преступление и наказание"?

А.Х. Да если бы и взялся, ничего хорошего из этой затеи не вышло бы.

Ф.Т. Почему же?

А.Х. Романы Достоевского очень многословны, и каждое слово несет свою функцию.

Ф.Т. Это так. Теоретически, шедевр– это нечто, достигшее потолка совершенства, обретшее наиболее адекватную форму.

А.Х. Точно. И чтобы эквивалентно перевести роман в экранную форму, заменяя письменную речь визуальной, нужно рассчитывать на 6-10-часовой фильм. Иначе не стоит и браться.

Ф.Т. Согласен. Более того, Ваш стиль и сама природа саспенса требуют постоянной игры со временем– сжатием его или, напротив, растягиванием. Ваш подход к экранизации в корне отличен от общепринятого.

А.Х. Способность убыстрять или удлинять время– первое требование режиссерского мастерства. Реальное и

кинематографическое время– вещи несоотносящиеся.

Ф.Т. Конечно, это один из основополагающих принципов, с которым каждый режиссер сталкивается на первой же картине. Например, ему потребуется замедлить действие, чтобы зритель успел разобраться, что к чему. Чтобы уметь владеть временным потоком, необходимы опыт и соответствующий навык.

А.Х. Поэтому я и считаю, что романисту не следует браться за переложение собственной вещи для экрана. Драматургу в этом смысле легче. Но и у него возникают на этом пути трудности. Он привык создавать пьесы, рассчитанные на то, чтобы удерживать зрительское внимание в течение трех актов, которые прерываются антрактами, во время которых публика отдыхает. В кино же необходимо удерживать внимание аудитории два часа или более, причем беспрерывно.

И все равно драматург больше преуспеет в сценарном деле, чем романист, потому что он умеет создавать кульминационные моменты.

Ни один эпизод не должен быть статичным, каждый обязан служить развитию действия, как колеса зубчатой железной дороги, подымающей вагон в гору. Фильм нельзя сравнивать с романом или пьесой. Он ближе рассказу, который, как правило, содержит одну, но концентрированно выраженную идею, наиболее ярко проявляющую себя в тот момент, когда действие достигает высшей точки.

Как известно, в рассказе это редко случается где-нибудь посередине, и этим он схож с фильмом. Именно эта особенность диктует необходимость нарастающего развития сюжета и создания захватывающих ситуаций, которые, кроме всего прочего, требуют от режиссера мастерского владения визуальными средствами. Тут мы подходим к понятию саспенса, который представляет собой самый мощный инструмент владения вниманием зрителя.

Ф.Т. Термин "саспенс" можно толковать по-разному. В своих интервью Вы часто указываете на различие между "неожиданостью" и "саспенсом". Многие, однако, считают, что саспенс ближе всего к страху.

А.Х. Между тем и другим нет ничего общего. Давайте вернемся еще раз к эпизоду с коммутатором в "Легком поведении". Телефонистка подслушивает разговор между мужчиной и женщиной, обсуждающими свой брак. Девушка в состоянии саспенса. Выйдет ли женщина на том конце провода замуж за человека, которому она звонит? Телефонистка чувствует облегчение, когда согласие наконец дано; саспенс рассеивается. Вот вам пример саспенса без примеси страха.

Ф.Т. Если не говорить о том, что телефонистка опасалась, что женщина не согласится выйти замуж; но в таком опасении нет ужаса. Я понимаю саспенс как нарастание напряженного ожидания.

А.Х. Для саспенса, как правило, необходимо, чтобы публика была хорошо осведомлена обо всех происходящих на экране событиях.

Ф.Т. Несомненно, но разве невозможен саспенс, проистекающий из тайной, неизвестной опасности?

А.Х. По моему разумению тайна редко обеспечивает саспенс. В классическом детективе, например, саспенса нет, там всего лишь загадка для ума. Детектив вызывает любопытство, лишенное эмоциональной окраски, а саспенс без эмоции немыслим.

В примере из "Легкого поведения" эмоция выражалась в желании телефонистки, чтобы молодой человек получил согласие женщины. В такой классической ситуации, как, например, подложенная бомба, это будет страх за чью-то безопасность. И этот страх зависит от степени отождествления зрителя с персонажем, находящимся в опасности.

Я мог бы обогатить ситуацию, вспомнив о гангстерах, злоумышленниках...

Ф.Т. ...или бомбе, подложенной в портфель 20 июля во время покушения на жизнь Гитлера.

А.Х. Да. Но и в таком случае, мне кажется, зритель не думал бы про себя со злорадством:" Ну наконец-то они полетят вверх тормашками", а шептал бы про себя нечто вроде: "Осторожно! Бомба!" То есть, само осознание того, что может последовать за взрывом бомбы, сильнее чувства личной зрительской симпатии или антипатии к героям фильма. Но Вы ошибетесь, если сочтете, что все определяется пониманием той опасности, которую представляет собой бомба. Вот Вам другой пример. Некий субъект проникает в чужую комнату и начинает рыться в вещах. Человек, который живет здесь, подымается по лестнице– камера это показывает, а потом возвращается в комнату. В этот момент в душе зрителя наверняка шевельнется предупреждение: внимание, сюда идут! То есть, даже если речь идет о малосимпатичном человеке, публика все же будет волноваться за его судьбу. Конечно, если персонаж привлекателен, как, например, Грейс Келли в "Окне во двор", зрительские симпатии усиливаются.

Ф.Т. Да, пример убедительный.

А.Х. На премьере "Окна во двор" я сидел рядом с женой Джозефа Коттена. И когда на экране Грейс Келли входила в комнату убийцы, а он в этот момент появлялся в холле, она

обернулась к мужу и прошептала: "Сделай что-нибудь, сделай что-нибудь!"

Ф.Т. Хотелось бы, чтобы Вы теперь прояснили различие между саспенсом и неожиданностью.

А.Х. Различие между саспенсом и неожиданностью вполне определенно, хотя их часто путают между собой. Поясню, что я имею в виду.

Представьте, что мы с Вами вот так мило беседуем. А под столом, за которым мы сидим, пристроена бомба. Все тихо-мирно, и вдруг бац!– взрыв! Публика поражена, но перед этим идет совершенно нейтральная сцена. А вот как будет выглядеть ситуация с саспенсом. Бомба опять под столом, но теперь публика об этом знает. Может быть, она видела своими глазами, как ее пристроил туда какой-нибудь анархист. Ей известно, что бомба взорвется в час дня, и на экране появляются часы. Видно, что они показывают без четверти час. В этих обстоятельствах самый невинный разговор становится многозначным, потому что зрители включают известную им информацию в оценку происходящего. Они следят за событиями на экране, и из души каждого рвется крик: "Хватит трепаться о пустяках! Сейчас бабахнет!"

В первом случае мы предоставили публике возможность 15 секунд поудивляться в момент взрыва. Во втором мы обеспечили ей 15 минут саспенса. Отсюда заключение: публику следует по мере возможности наиболее полно информировать. За исключением тех случаев, когда неожиданный финал составляет высшую драматическую точку и цель замысла.

Ф.Т. Следующая Ваша работа– "Убийство", по роману Клеменс Дейн из театральной жизни.

А.Х. Это была интересная картина. Вы ее смотрели?

Ф.Т. Да. Она о молодой девушке, обвиненной в убийстве одного из ее друзей. Ее допрашивают и приговаривают к смертной казни. Герберт Маршалл играл присяжного поверенного, убежденного в ее невиновности. Он провел собственное расследование, в результате которого выяснилось, что убийство совершил жених обвиняемой.

А.Х. Это один из немногих поставленных мной детективов. Обычно я избегаю этого жанра, потому что самое интересное там сосредоточено в самом конце.

Ф.Т. Как, например, в романах Агаты Кристи, представляющих собой в большинстве случаев тщательное расследование с последующей серией допросов.

А.Х. Верно. Я не большой поклонник детективов, потому что они– всего лишь кроссворд или головоломка. Без всяких эмоций.

Зрителю остается просто дождаться концовки, где все разъяснится.

В связи с этим мне вспоминается история о двух соперничающих телесетях еще в младенческий период телевидения. Одна объявила в программе детектив. И буквально накануне выхода его в эфир, диктор конкурирующего канала объявил зрителям: "А что касается пьесы, которую показывает сегодня другая телесеть, то знайте, что во всем виноват дворецкий!"

Ф.Т. Несмотря на то, что "Убийство"– детектив, мне кажется, Вам было интересно над ним работать.

А.Х. Да, потому что многое мы делали впервые. Это была первая роль Герберта Маршалла в звуковом кино, и она как нельзя лучше подходила ему. Со временем он стал великолепным актером. В этом фильме нам предстояло раскрыть внутренние мотивы поведения героя, а так как я терпеть не могу вводить лишних, необязательных персонажей и эпизоды, то пришлось прибегнуть к монологу в виде потока сознания. В кино это было в ту пору неслыханным, хотя в театре этой новинке сотни лет, она появилась еще при Шекспире. Этот замысел мы воплотили с помощью новейшей звукотехники.

В фильме есть эпизод, когда Герберт Маршалл во время бритья слушает по радио музыку...

Ф.Т. Исполнялась увертюра к "Тристану". Это одна из лучших сцен.

А.Х. В студии, позади декорации ванной комнаты располагался оркестр из тридцати человек. Звук ведь записывался тогда синхронно, в момент съемки, прямо на площадке.

Я экспериментировал, импровизируя с прямой записью звука. Я объяснял актерам смысл эпизода и предлагал им спонтанно произносить какой-нибудь подходящий случаю текст. Результаты оказались неважными, было много промашек. Актеры напряженно думали над тем, что сказать, и естественности, на которую я так надеялся, добиться не удавалось. К тому же мы никак не могли овладеть временем, и ритм не выстраивался. По моим впечатлениям, импровизация на площадке и Вам не по душе. Каков Ваш опыт в этом деле?

Ф.Т. Как Вы однажды выразились, не стоит рисковать, предоставляя слово заике. И если человек мучительно подыскивает слова, сцена может невероятно затянуться. Поэтому я придерживаюсь промежуточной формулы: снимая ключевой эпизод, сначала обговариваю его с исполнителями, а потом записываю, используя их собственный словарь.

А.Х. Интересный способ. Но не слишком экономичный, не так

ли?

Ф.Т. Если говорить о деньгах, материальном обеспечении, времени, то действительно, получается довольно расточительно. Но давайте вернемся к "Убийству". На мой взгляд, это тонко закамуфлированная история гомосексуалиста. В финальной сцене в цирке убийца явно выглядит "голубым", признаваясь, что убил свою жертву, потому что она собиралась рассказать его невесте о его особой склонности. Не слишком ли рискованный намек для тех времен?

А.Х. Да, это был своего рода вызов. Там еще были намеки на "Гамлета", потому что играли пьесу внутри пьесы. Предполагаемому убийце поручали прочесть фрагмент, где описывалось убийство, и наблюдали, не выдаст ли он себя, как это делалось в "Гамлете". Это был фильм о театре.

Новым было еще и то, что "Убийство" стало первым моим двуязычным фильмом. Мы одновременно ставили немецкую и английскую версии. Я работал в Германии и немного знал язык– достаточно, чтобы следить за съемкой. В английской версии главным исполнителем был Герберт Маршалл, а в немецкой– хорошо известный актер Альфред Абель. Перед началом съемки я поехал в Берлин, чтобы обсудить сценарий, и там мне предложили сделать ряд поправок, которые я отверг. И как потом оказалось, напрасно. Дело в том, что я отказался внести какие-либо изменения, потому что держал в уме английскую версию. Кроме того, мне не хотелось снимать двух уж очень разных вариантов из соображении экономии.

Я вернулся в Лондон, не изменив в сценарии ни строчки. Но как только мы приступили к съемкам, я понял, что не чувствую немецкой речи. То, что казалось забавным на английском языке, в немецком пропадало, вроде намеков на снобизм. Немецкий актер чувствовал себя не в своей тарелке. Я понял, как важно досконально знать язык во всем его богатстве.

Надеюсь, Вас не обидит, если я скажу, что мой пример поможет Вам понять, с какими трудностями столкнулись в Соединенных Штатах Клер, Дювивье и Ренуар. Им ведь тоже не хватало знаний в области американского английского и идиоматики. Меня поражает, как некоторые немцы и австрийцы, скажем, Любич и Билли Уайдцер, сумели адаптироваться в этом климате; некоторые венгерские режиссеры тоже в этом преуспели. Собственный опыт позволяет мне в полной мере оценить то, что смогли преодолеть режиссер Майкл Кертиц и продюсер Джо Пастернак, обосновавшись в Калифорнии.

Ф.Т. Следует добавить, что европейские режиссеры привнесли в американское кино нечто такое, чего не было у их

американских коллег– например, острый и нередко критический взгляд на Америку, что придает их работам особый интерес. Вы не найдете этого в фильмах Хоуксаили МакКэри, зато ленты Любича, Билли Уайлдера, Фрица Ланга и многие Ваши рисуют критическую картину американского образа жизни. Плюс к этому, европейские режиссеры оживили американский экран национальными фольклорными традициями.

А.Х. Это звучит особенно справедливо применительно к комедии. "Неприятности с Гарри", например,– практически, строго британский жанр: кладбищенский юмор. Я ставил этот фильм, твердо надеясь, что американская публика в силах оценить английский юмор, и надеждаоправдалась– картина возымела успех везде, где показывалась.

В Англии то и дело наталкиваешься на антиамериканские настроения, хотя с самими американцами мало кто общался. В таких случаях я всегда говорю: "Никаких американцев не существует. В Америке живут одни иностранцы". Возьмем наш дом. Наш хозяин– немец из Померании. Хозяйка нашего загородного дома– итальянка, которая почти не говорит по-английски, хотя считается американской гражданкой и над ее коттеджем развевается огромный американский флаг. Наш садовник– мексиканец, а большинство садовников в Голливуде– японцы. На студиях американская речь звучит со всевозможнейшими акцентами.

Но возвращаясь к "Убийству", хочу добавить, что фильм имел успех в Лондоне, однако для провинции оказался слишком изощренным.

Ф.Т. Следующая картина– "Нечестная игра"– тоже экранизация пьесы. Я плохо ее помню. Это история жестокого соперничества между землевладельцем и его соседом. Кульминационная сцена– на аукционе, где происходит их единоборство.

А.Х. Это пьеса Джона Голсуорси. В ней блистал Эдмунд Гвенн, который был тогда чрезвычайно знаменит в Лондоне. Выбор материала принадлежал не мне, и ничего существенного о картине сказать не могу.

Ф.Т. Наверное, увеличение бюджетов, связанное с приходом звуковой эры, принесло с собой множество новых проблем.

А.Х. Вы правы. Во-первых, поскольку удлинились сроки съемок, фильмы делались одновременно в нескольких версиях, чтобы угодить зрителям в разных странах. А это еще больше удорожало производство.

Ф.Т. Дубляжа тогда не было?

А.Х. Еще нет. Мы снимали четырьмя камерами и

одновременно записывали звук. Поэтому когда меня сегодня пытаются удивить одновременным использованием нескольких камер на телевидении, я отвечаю: "Что ж тут особенного. Нам это было знакомо еще в 1928 году".

Ф.Т. Следующая Ваша картина– "Богатые и странные"– вышла в 1931 году. Я ее очень люблю.

А.Х. Да, в ней полно всяких выдумок. Это история молодоженов, получивших наследство и отправившихся в кругосветное путешествие. К съемкам мы готовились вместе с миссис Хичкок. Она, как Вам известно, писала сценарий. Согласно сценарию наша пара в Париже посещает Фоли Бержер и в перерыве спускается вниз посмотреть танец живота. Следуя этим маршрутом, мы тоже отправились в Фоли Бержер. В антракте я обратился к молодому человеку в униформе и спросил, где можно посмотреть танец живота.

– Прошу сюда.

Мы пошли следом за ним. Вышли на улицу. Заметив мое удивление, молодой человек пояснил: "Это в другом здании" и усадил нас в такси. Я решил, что произошло какое-то недоразумение. Когда такси остановилось, я сказал жене: "Даю голову на отсечение, нас привезли в бордель" и уточнил, хочет ли она войти. Мы никогда ничего подобного не посещали, и на этот раз она ответила: "Да".

Вошли девушки. Мы предложили им шампанского. Сидевшая напротив меня спросила, не желаю ли я одну из юных леди. До этого часа я никогда не имел дела с девицами этого сорта! Кое-как мы выбрались оттуда и вернулись в театр. И только тогда поняли, что были не в Фоли Бержер, а в Казино де Пари. Так что мы невольно вели себя в точности как наши герои– двое невинных молодых людей за границей!

Ф.Т. А как Вы собирались обыграть в фильме танец живота?

А.Х. Мне казалось интересным показать, как моя героиня смотрит, уставившись в пупок танцовщицы, который крутится, крутится перед глазами и растворяется в спиралевидном движении.

Ф.Т. Как в титрах "Головокружения"?

А.Х. Да, именно так. В "Богатых и странных" была одна сцена, в которой молодой человек купается с девушкой, и она становится, расставив в воде ноги и предлагает ему проплыть между ног.

Я снимал это в специальном резервуаре. Парень ныряет, и когда собирается проплыть, где сказано, она внезапно сжимает его голову ногами, и видно, как изо рта у него подымаются вверх пузырьки воздуха. Наконец она его освобождает, и когда он

выныривает, жадно глотая воздух, выкрикивая: "Ты чуть не утопила меня!",– она отвечает: "Разве эта смерть была бы не прекрасна?" Сегодня эту сцену цензура не пропустила бы.

Ф.Т. Я видел две разные копии этого фильма, но ни в одной из них этого эпизода нет. Зато я помню забавный момент на китайской джонке.

А.Х. О да! Молодожены достигли Дальнего Востока. Корабль, на котором они плыли, потерпел крушение. Им удалось спастись с банкой мятного крема и корабельным котом. Их подобрала китайская джонка. Китаец принес им еду. Вкусно, ничего подобного они не едали. Покончив с едой, они прогуливаются по палубе и вдруг видят кошачью шкурку, пришпиленную для просушки. Рвота подступает у них к горлу, и они бросаются к борту.

Ф.Т. Фильм был очень хорош, но критика почему-то не обнаружила к нему своего расположения.

А.Х. Вероятно, персонажи получились недостаточно убедительными. С главными исполнителями все было в порядке, но состав в целом мог бы быть посильнее– для коммерческого эффекта, я имею в виду. Мне фильм тоже нравится, жаль, что его прокатная судьба оказалась не такой счастливой, как хотелось бы.

Ф.Т. "Номер семнадцать" Вы поставили в 1932 году. Я видел фильм во Французской Синематеке. Он показался мне любопытным, хотя сюжет не очень вразумительный.

А.Х. Просто ужасающий! Вспоминаю один любопытный случай, происшедший на съемках. Часть фильма снималась в заброшенном доме, где у нас укрывались гангстеры, там предполагалась серьезная перестрелка. Мне пришло в голову сделать его прибежищем бездомных кошек со всей округи. Каждый раз, когда раздавался выстрел, сотня котов по моим расчетам должна была метнуться вверх по лестнице. Эти кадры мы собирались для простоты снимать отдельно, а потом наиболее выигрышным образом вмонтировать.

Установили камеру у подножья лестницы. Подготовили все для кошачьей съемки. Явившись утром на съемку, я застал там уйму народу. Спрашиваю, зачем согнали столько статистов. Мне отвечают: "Это не статисты. Это хозяева кошек".

Пол устлали плоскими панелями. Хозяева уложили на них своих питомцев. Оператор включил мотор, и прозвучал выстрел. Кошки ринулись через барьеры во все стороны, и ни одна из них не рванула по лестнице! Они заполонили всю студию. И потом несколько часов подряд кругом только и слышалось: "кис-кис-кис!", "это мой кот!", "нет, мой!". Наконец мы опять собрали их в кучу и натянули сетку, чтобы им некуда было деваться, кроме

лестницы. Мотор. Ба-бах! На этот раз три штуки кинулись на лестницу. Остальные сдали назад и отчаянно атаковали проволочное заграждение. Я выкинул белый флаг.

Ф.Т. Фильм был поставлен по роману, который потом получил сценическую обработку. Вы сами его выбрали?

А.Х. Нет, его купила студия, и меня назначили режиссером.

Ф.Т. Фильм получился короткий, около часа. Первая часть, та, где действие происходит внутри дома, вероятно, целиком взята из пьесы. Вторая, насколько я помню, более удачна. В нее входил большой кусок с погоней, где использовались прекрасные макеты автомобилей и поездов. Впрочем, они всегда в Ваших фильмах отменного качества.

А следом за этим фильмом Вы приступили к картине "Дамы лорда Кэмбера", где режиссером был Бенн У. Леви, автор диалогов к "Шантажу". **А.Х.** Американские компании подписали контракт на выпуск стопроцентно британских фильмов; их назвали "квотными", и обходились они довольно дешево. Когда "Бритиш Интернешнл Пикчерз" решила делать такие картины на "Элстри Студиоз", я согласился поставить одну-две. В принципе я намеревался передоверить режиссуру Леви, моему другу, хорошо известному драматургу. У нас собралась симпатичная группа: Гертруда Лоренс, большая по тем временам звезда, и сэр Джеральд дю Морье, ведущий актер лондонской сцены, а на мой взглядактер мирового класса. К сожалению, Леви оказался очень упрямым господином. Так что мое благородное деяние обернулось против меня. Мне предстояло реализовать еще два проекта. Один из них я хотел поручить Джону ван Другтену, весьма преуспевающему драматургу, автору нескольких пьес с дуэтом героев. Я предложил ему имевшееся в моем распоряжении техническое оснащение для съемок фильма в Лондоне. Оплата назначалась в расчете на весь год, так что в зависимости от погоды можно было снимать либо на натуре, либо в павильоне, а можно было просто отложить съемки до лучших времен. Ему придавались также два прекрасных молодых актера, контракт с которыми тоже был заключен на год, и кинокамера. Сам я мог только мечтать о таких условиях, но ван Друтен отклонил предложение. До сих пор не могу понять, почему. Я в то время обдумывал возможность экранизировать рассказ графини Рассел о некоей принцессе, улизнувшей с королевского двора и проведшей полмесяца, полных удовольствий и приключений, с человеком из народа. Вам этот сюжет ничего не напоминает?

Ф.Т. Ну как же!– "Римские каникулы".

А.Х. Ну так мы их так и не поставили. Потом я наткнулся на рассказ Балдога Драммонда. Сценарий по нему был очень хорош,

и продюсер, Джон Максуэл...

Ф.Т. Тот самый Максуэл, который финансировал все Ваши фильмы, начиная с "Ринга", то есть с 1927 года?

А.Х. Да. Максуэл прислал мне письмо: "Сценарий блестящий, a tour de force[5], но я не хочу его финансировать". Подозреваю, что некий критик, которого я лично привел на студию и рекомендовал в качестве редактора, плел интригу против меня самого и моих проектов. Так что и эта картина не состоялась. На том и кончилось мое сотрудничество с "Бритиш Интернешнл Пикчерз".

Ф.Т. Итак, мы подошли к 1933 году. Дела у Вас шли в тот момент не так уж блестяще. "Венские вальсы" наверняка появились не в результате Вашего страстного желания.

А.Х. Это был мюзикл без музыки, очень дешевый. Он никаким боком не соприкасался с моим творчеством. Вы правы, репутация моя в тот период пошатнулась, но я, к счастью, об этом не подозревал. Самомнение тут ни при чем, просто я уверен в том, что умею делать кино. Мне ни разу не случалось сказать себе: "Кончено. Перед тобой пропасть". Хотя с другими такое, я знаю, бывает.

"Богатые и странные" принесли мне разочарование; "Номер семнадцать" выявил пренебрежительное отношение к моему труду со стороны тех, кто брался его оценивать. Никто всерьез не принимал того, что я делаю. Мне пришлось привыкать к роли судьи самого себя, беспристрастного и самокритичного. И быть достаточно твердым, чтобы не хвататься за предложения, в отношении которых у меня не возникало абсолютной уверенности в том, что из этого материала выйдет нечто стоящее. Я бы сравнил это со строительством дома.

Я имею в виду не архитектонику повествования, а замысел фильма вообще. Если главная идея достаточно основательна, фильм получится. Какой он будет– это другой вопрос, но основа обязательно должна быть прочной. Ошибка с "Богатыми и странными" заключалась в том, что я не учел, насколько мои персонажи будут симпатичны зрителям и критикам. Идея была хорошая, но она не выдержала небрежности в подборе состава исполнителей.

В один тяжелый для меня час на площадку, где снимались "Венские вальсы", зашел Майкл Бэлкон. Именно он в свое время предоставил мне возможность попробовать себя в режиссуре. В тот раз он спросил: "Что ты собираешься делать после этой картины?" Я ответил: "У меня есть сценарий, написанный несколько лет назад, он где-то тут в ящике". Я достал сценарий, Бэлкон его просмотрел и захотел приобрести. Я откупил его у

своего бывшего продюсера Джона Максуэла за 250 фунтов и продал его вновь образовавшейся компании "Гомон британ", во главе которой стоял Бэлкон, за 500. Мне показалось неприличным наживаться на этом деле, и за эти деньги я попросил скульптора Джейкоба Эпштейна сделать бюст Бэлкона и подарил оригиналу.

Ф.Т. Речь идет о сценарии фильма "Человек, который слишком много знал"?[6]

А.Х. Да. По рассказу Балдога Драммонда "Диверсант", переложенному для экрана Чарльзом Беннетом с диалогами газетного обозревателя Д.Б.Уиндхэма-Льюиса. Таким образом, Бэлкон вторично благословил меня на путь режиссерский.

Не погрешу против истины, если скажу, что он всегда относился ко мне как к своей собственности, вот почему его так рассердил впоследствии мой отъезд в Голливуд. Прежде, чем мы перейдем к подробностям, касающимся "Человека, который слишком много знал", я хотел бы сказать следующее. Что бы с тобой ни происходило на жизненном пути, талант остается при тебе. Я по всем статьям вышел в тираж в 1933 году, когда поставил такую ерунду, как "Венские вальсы". Но все же талант мой не сгинул, раз я тогда же приступил к съемкам "Человека...", который восстановил мою творческую репутацию.

Да, в 1934 году я серьезно обдумал все сделанное. И почувствовал, что готов начать новую картину.

4

"Человек, который слишком много знал" • Когда Черчилль был шефом полиции • "М" • От "Человека одной ноты" к смертоносному удару из оркестра • Ясность и простота • "39ступеней" • Влияние Джона Бачана • Недооценка • Старая скабрезная история • Господин память • Кусок жизни или кусок пирога

Ф.Т. "Человек, который слишком много знал" принес Вам самый большой успех в ряду других британских фильмов, да и в Америке, помоему, его тоже хорошо приняли.

В оригинальной версии это была история пары британских туристов, путешествовавших вместе с дочерью по Швейцарии. Они становятся свидетелями убийства француза, который, умирая, успевает рассказать им о заговоре против иностранного дипломата в Лондоне. Чтобы заставить их молчать об услышанном, шпион похищает их дочь. Англичане возвращаются в Лондон, чтобы выследить похитителей, причем матери удается спасти жизнь посла, когда на него готовится покушение в Альберт-Холле. Фильм заканчивается тем, что полиция выкуривает шпионов из их убежища и спасает девочку.

Я где-то вычитал, что в основу этой истории был положен реальный факт, и в это дело был замешан Уинстон Черчилль, когда он возглавлял полицейское управление.

А.Х. Вы правы, фильм основывался на реальном факте. Этот случай произошел примерно в 1910 году и, насколько мне известно, вошел в историю как осада на Синди-стрит. Группа русских анархистов укрепилась в доме и отстреливалась от осаждавших полицейских. Операция была очень трудная, на помощь призвали армейские силы. Черчилль лично следил за ее ходом. Этот момент в фильме осложнил мои отношения с цензурой. Объясню, почему. Видите ли, британская полиция не имеет на вооружении автоматов, и во время осады, как я уже сказал, им пришлось вызвать военных. Они даже готовы были обратиться к артиллеристам, но дом загорелся, и анархисты вышли сами. Так вот, когда мы вели съемки, уже много лет спустя, цензоры расценили этот факт как марающий репутацию британской полиции. Но не могли нам разрешить и показать ее с

серьезным оружием в руках. На мой вопрос, как же следует поступить в этом случае полиции в нашем фильме, было отвечено: с помощью водометов. Я провел расследование и выяснил, что эта рекомендация еще тогда исходила от самого Уинстона Черчилля. В конце концов цензура пошла на уступку и разрешила вооружить наших полицейских, но ружьями устаревшего образца, взятыми у местного оружейника, чтобы подчеркнуть, что это не правило, а исключение. Это было так нелепо, что я решил проигнорировать указание. Я придумал такое решение: появляется грузовик и полицейским раздают винтовки.

Ф.Т. В американской версии 1956 года завязка действия происходит в Маракеше, а в британской– в Швейцарии.

А.Х. Фильм начинается сценой в Сен-Морице, в Швейцарии, потому что мы с женой провели там свой медовый месяц. Из окна виднелся каток. И мне пришло в голову начать фильм с кадра конькобежца, рисующего на льду цифры: 8–6–0–2. Шпионский шифр. Но я отказался от этой идеи.

Ф.Т. Потому что кадр не получался?

А.Х. Нет, он просто не вписывался в историю. Главное, что мне хотелось подчеркнуть– контраст между снежными Альпами и заполненными народом улицами Лондона. Эта визуальная идея должна была стать изобразительным стержнем фильма.

Ф.Т. У Вас снимался Пьер Френе в первой и Даниэль Желен во второй постановке. Почему Вам обязательно понадобился именно французский актер на эту роль?

А.Х. Мне это было не обязательно, скорее всего, так распорядился продюсер. Но вот на участии Петера Лорре настаивал я. Он снимался у Фрица Ланга в "М" и в моем фильме должен был сыграть свою первую роль в британском кино. У него острое чувство юмора. Ему дали кличку "ходячий редингот", потому что он ходил в пальто до пят

Ф.Т. Вы смотрели "М"?

А.Х. Да. Хотя не очень хорошо помню. Это там герой-свистун?

Ф.Т. Да, и это был как раз Петер Лорре[7]! Вы, должно быть, видели и другие фильмы Фрица Ланга, вышедшие в ту пору– "Шпион" и "Завещание доктора Мабузе"?

А.Х. "Мабузе"– о, как давно это было! Помните, в "Человеке, который слишком много знал" есть такая сцена у дантиста? Сначала я думал снять эпизод в парикмахерской, с лицами, покрытыми полотенцами наподобие масок. Но как раз накануне посмотрел фильм Мервина Ле Роя "Я, беглый каторжник" с Полом Муни, где была именно такая сцена. Поэтому я перенес действие в кабинет зубного врача, а заодно изменил еще кое-что, что мне

не нравилось. Например, в начале фильма упоминалось, что героиня– мать девочки– первоклассный стрелок. Заговорщики должны были загипнотизировать ее в часовне и, покуда она пребывала в трансе, привезти в Альберт-Холл, где ей предназначалась роль убийцы посла. Размышляя над этим, я понял, что никакой снайпер не сумел бы выполнить такого задания в гипнотическом трансе. И я отбросил эту идею.

Ф.Т. Очень интересно: то, что Вы сделали, фактически перевернуло первоначальный замысел. Вместо того, чтобы стать убийцей посла героиня спасает ему жизнь, вовремя вскрикнув.

По сюжету группа диверсантов замышляла убрать важного государственного деятеля. Зловещий акт планировалось осуществить на концерте в Альберт-Холле. Выстрел должен был прозвучать в тот момент, когда музыкант из оркестра ударял в тарелки. Для отработки действии злоумышленники проигрывали ситуацию под запись той кантаты, которая будет исполняться в концертном зале.

С началом концерта все действующие лица занимают надлежащие места. И мы с растущим напряжением ждем того момента, когда вступит ни о чем не подозревающий бесстрастный ударник.

А.Х. Идея с тарелками была навеяна комиксом из сатирического журнала "Панч". На картинке был нарисован человек, который просыпается утром, встает с постели, идет в ванную комнату, чистит зубы бреется, принимает душ, завтракает. Потом надевает пальто и шляпу, берет в руки небольшой футляр с инструментом и выходит из дому Садится в автобус, который привозит его в Сити, как раз напротив Альберт-Холла. Он входит через служебный подъезд, снимает пальто и шляпу, открывает футляр и достает флейту. Потом вместе с другими музыкантами подымается на сцену и садится на свое место. Выходит режиссер, подает знак и начинает звучать музыка. Наш герой сидит, перелистывая ноты и ожидая своего вступления. Наконец дирижер взмахивает палочкой в его сторону, и он выдувает одну единственную ноту: "пуф!" Вот и всё. Он убирает флейту в футляр, на цыпочках выходит, надевает пальто и шляпу и уходит. На улице темно. Он садится в автобус, возвращается домой. Садится ужинать, раздевается, идет в ванную, чистит зубы, надевает пижаму, ложится в постель и выключает свет.

Ф.Т. Эта идея так хороша, что ее не раз использовали в мультфильмах.

А.Х. Возможно. Этот комикс назывался "Человек одной ноты"; история парня, проводящего жизнь в ожидании момента, чтобы

один-единственный раз ударить в тарелки, подсказала мне идею саспенса для моего фильма.

Ф.Т. Я не помню, как это решено в британской постановке, но в американском римейке Вы прибегаете к всевозможным средствам, чтобы обратить внимание публики на этого ударника. Вы даете крупный план музыканта, после чего следует титр, говорящий о том, что удар тарелок способен изменить течение жизни американской семьи. Позже мы видим, как заговорщики слушают пластинку с записью кантаты, прежде чем отправиться на концерт. Нужный пассаж проигрывается дважды. Это сделано очень точно и достигает цели.

А.Х. Все было рассчитано так, чтобы вовлечь публику в действие. В зрительном зале наверняка сидят и те, кто знать не знает, что такое эти самые тарелки, поэтому мы показали не только сам предмет, но и его написание. Важно было, чтобы зритель не только в нужный момент узнал этот звук, но держал его в голове, ожидая услышать. Зная, чего ему следует ждать, зритель невольно подготавливает себя к восприятию, что очень существенно для создания саспенсов.

Чтобы однозначно направить внимание зрителя, кантата, точнее, нужный нам фрагмент, проигрывается дважды. Ведь саспенс нередко ослабляется за счет того, что сюжет недостаточно понятен публике. Скажем, если по Вашему недосмотру два актера носят похожие костюмы, зритель может их перепугать; если место действия недостаточно точно обозначено, зритель может чего-то недопонять. А если решающая сцена происходит не в тот момент, когда ее ожидают, ее эмоциональный эффект резко снижается. Так что быть ясным, постоянно уточнять все детали чрезвычайно важно.

Ф.Т. И не менее важно максимально всё упрощать. Кинорежиссер должен обладать чувством простоты. Я бы выделил два типа художников: тех, кто умеет быть простым, и тех, кто стремится к сложности. Множество тонких художников и прекрасных писателей принадлежат второй группе, но чтобы быть стопроцентно понятным, необходимо упрощать. Вы согласны?

А.Х. О, абсолютно! Умение упрощать необходимо, например, для того, чтобы контролировать художественное время. Режиссер, уходящий от конкретного, теряет контроль над своим творением. Его можно уподобить плохому оратору, который упускает инициативу из рук, потому что слишком озабочен самим собой и никак не может высказаться по существу вопроса.

Кстати, я хочу напомнить об одном важном различии между двумя версиями "Человека, который слишком много знал". В британском варианте муж остается под замком, и жене

приходится вывозить на себе весь сюжет до самого финала.

Ф.Т. В этом смысле второй вариант мне понравился больше, потому что появление мужа на концерте позволило усилить саспенс. Он видит жену на расстоянии, и она знаками пытается объяснить ему ситуацию, сначала указывая на убийцу, а потом на дипломата, которому грозит опасность. Стюарту приходится принять эстафету действия, и он пробует пробраться в ложу посла. Последующий эпизод в фойе, где он пытается объясниться с полицейским, который направляет его далее по начальству, происходит без слов. Это пантомимическое решение усиливает саспенс и окрашивает всю ситуацию юмором, более тонким, чем в британском фильме. Причем юмор не разрушает общего настроения эпизода, а подчеркивает его драматизм.

А.Х. Правильно. Но если отвлечься от этих небольших различий, сцена в Альберт-Холле в обеих версиях одинакова, не так ли? И та же музыка...

Ф.Т. Но вторая оркестровка, принадлежащая Бернарду Херманну, превосходит первую. И потом, не длиннее ли эта сцена во втором фильме? Ведь там одна только музыкальная часть, без диалога, занимает 300-метровый ролик. Из одних статичных планов. В первоначальной версии было снято много кадров с движения. Там было добавлено несколько панорам– когда камера двигалась от лица убийцы к лицу героини, а от нее к лицу дипломата. И по композиции, и по ревностному вниманию к детальной проработке римейк значительно превосходит изначальный вариант.

А.Х. Скажем так: первая версия– это работа талантливого любителя, а вторая сделана профессионалом.

Ф.Т. Успех "Человека, который слишком много знал", по-видимому, открыл перед Вами возможность выбора проектов для постановки. И Вы остановили его на "39 ступенях"– истории молодого канадца, который едет из Лондона в Шотландию по следам шпионской группы, член которой заколол ножом женщину в его комнате. Он сам попадает под подозрение полиции. Шпионы охотятся за ним, на каждом шагу расставляя ловушки. Он не раз оказывается на волосок от гибели, но в конце концов все заканчивается благополучно. Сценарий был написан по роману Джона Бачана. Вы, по-моему, обожаете этого писателя.

А.Х. Не скрою, Бачан оказал на меня сильное влияние еще задолго до того, как я принялся за экранизацию "39 ступеней", и следы этого влияния наверняка заметны в "Человеке, который слишком много знал". Он написал замечательный роман, вдохновленный необыкновенной личностью Лоуренса Аравийского. Корда купил права на его экранизацию, да так и не

поставил по нему фильма. Я поначалу тоже обратился именно к нему, но, хорошенько подумав, решил начать с "39 ступеней" просто потому, что он был покороче. Видимо, причина здесь та же, которую я упомянул в связи с Достоевским,– я имею в виду мое уважение к литературным шедеврам.

Мне импонирует у Бачана недосказанность по поводу драматически сильно заряженных идей.

Ф.Т. "Неприятности с Гарри" отличает такая же недосказанность.

А.Х. В этом-то и дело. Недосказанность, недоговоренность– это качество я очень ценю в искусстве. Мы работали над сценарием вместе с Чарльзом Беннетом. Метод, которого я придерживался, заключался в том, чтобы детализировать все, что можно, кроме диалога. Мой будущий фильм представлялся мне в виде цепи законченных эпизодов, каждый из которых был чем-то вроде фильма в фильме.

Несмотря на все мое восхищение Джоном Бачаном, в фильме добавилось кое-что, чего не было в книге. Например, сцена, в которой Роберт Донат проводит ночь с фермером и его женой. Она навеяна старой историей о южноафриканском буре, чернобородом угрюмом фермере и его молодой сексуально озабоченной жене. В день его рождения она печет пирог с курицей, которую сама зарезала, и надеется, что он будет доволен сюрпризом. А вместо этого сердитый супруг обвиняет бедняжку в том, что она угробила птицу без его распоряжения. Праздник испорчен. Вдруг раздается стук в дверь. На пороге приятной наружности незнакомец, который заблудился и просит приютить его на ночь. Женщина приглашает его к столу и радушно угощает, но фермер, которому кажется, что гость слишком неумерен, останавливает ее словами: "Будет. Нам этого должно хватить до конца недели".

Фермерша пожирает гостя глазами, обдумывая, как завлечь его к себе в постель. Муж предлагает поместить его в сарае, но она возражает. Наконец все трое укладываются в одну огромную кровать, фермер посередке. Женщина перебирает в уме варианты– как избавиться от мужа и наконец расталкивает его, говоря, что, похоже, куры выбрались из курятника. Муж выходит во двор, а она будит гостя: "Ну давай, пока он не вернулся"– и парень кидается в столовую доедать куриный пирог!

Ф.Т. История хороша, но эпизод в фильме лучше. Его атмосфера напомнила мне один из фильмов Мурнау, вероятно, из-за персонажей, которые, как и у Мурнау, привязаны к земле и очень набожны. Несмотря на то, что эпизод довольно короток, Вы успеваете обрисовать персонажей ярко и сильно. Пока муж

подымается из-за стола, Роберт Донат замечает в газете, лежащей на столе, свою фотографию. Он оборачивается к женщине, которая смотрит сперва на газету, потом на Доната. Глаза их встречаются; ясно, что она поняла, кто он такой. В ответ на ее немой вопрос он обращает к ней красноречивый призыв– такой же молчаливый. Фермер, заметив этот обмен взглядами, подозревает, что между ними устанавливается нежная связь и выходит, чтобы понаблюдать за ними в окно.

Этот эпизод представляет собой прелестный образчик стилистики немого кино, необыкновенно ярко рисующий образы героев. Например, муж– фанатичный человек, собственник, ревнивец, ярый пуританин. Каждая черта не пропадает втуне, а тем или иным образом влияет на развитие действия. Скажем, набожность обыгрывается тем, что жена отдает Донату пальто мужа, и когда в него стреляют, жизнь ему спасает Библия, лежавшая в кармане, в которой застревает пуля.

А.Х. Да, этот эпизод вполне удался. В этой картине был еще один любопытный персонаж, мистер Мемори– господин Память. Его прообразомпослужил реальный человек из мюзик-холла, которого звали Дейтес(информация). Зрители из зала бомбардировали его всевозможными вопросами, вроде :"Когда затонул "Титаник'[1]?",– и он неизменно давал точныйответ. Некоторые вопросы составлялись очень замысловато, например: "Когда страстная пятница пала на вторник?" И ответ гласил: "Страстная Пятница– это лошадь, участвовавшая на скачках в Вулвергемптоне; она упала на первом круге во вторник, 21 июня 1964 года".

Ф.Т. Мистер Мемори– персонаж удивительный. Меня потрясла его смерть– ведь он сделался жертвой собственного профессионализма. Роберт Донат в мюзик-холле задает ему вопрос о том, что такое 39 шагов, и тот просто не может не ответить правды, выпаливая всё, что знает о шпионской сети и ее главаре, который присутствует тут же и убивает его на месте. Именно такого рода детали придают большинству Ваших фильмов то качество, которое я не побоюсь назвать совершенством. В данном же случае обрисовка образа достигает предела возможного– самой смерти. Ситуация, которая оборачивается всеми гранями– от смешного до трагического– исследуется с помощью безотказной логики, представляющей смерть забавной и одновременно величественной, почти героичной.

А.Х. Мысль такова: человек обречен своим чувством долга. Мистер Мемори знает, что такое 39 ступеней, и когда ему задают этот вопрос, вынужден дать ответ. Школьная учительница в

"Птицах" гибнет по той же причине.

Ф.Т. Недавно в Брюсселе я посмотрел "39 ступеней", а чуть позже в Париже– римейк, поставленный Ральфом Томасом, с Кеннетом Муром. Он был слабо срежиссирован, но сюжет сам по себе настолько увлекателен, что публика все равно была захвачена действием. Некоторые сцены напоминали Ваши, но и в этих случаях значительно уступали им. А уж если что менялось, то только к худшему. Например, в начале фильма, когда Роберт Донат оказывается запертым в квартире, где была убита молодая женщина, он видит из окна двух шпионов, расхаживающих у подъезда. Вы показали их с его точки зрения; камера находилась в комнате, а шпионы на тротуаре, то есть они были показаны с расстояния. А у Ральфа Томаса их показали крупным планом. Сцена утратила свою напряженность; эти двое перестали казаться зловещими, и за героя не было причин опасаться.

А.Х. Это действительно никуда не годится, они все на этом потеряли. Ясно ведь, что нельзя так внезапно менять точку съемки.

Ф.Т. Кстати, пересматривая Вашу версию "39 ступеней", я заметил, что примерно тогда Вы стали свободнее в обращении со сценарным материалом, в частности, перестали слишком серьезно относиться к достоверности сюжета, по мере необходимости хладнокровно жертвовали правдоподобием в пользу эмоциональности.

А.Х. Да, это так!

Ф.Т. Вспомните, когда Роберт Донат уезжает из Лондона, он встречает на пути массу препятствий. Или так ему представляется. Например, ему кажется, что двое, сидящие напротив него в купе, наблюдают за ним, прикрываясь газетами. Когда поезд останавливается на станции, он видит через окно полицейского, стоящего на посту и устремившего взгляд прямо в объектив. Всюду знаки опасности; все видится как угроза. Тщательное воспроизведение этой атмосферы стало шагом в направлении той стилизованности, которая характерна для Ваших американских фильмов.

А.Х. Да, в тот период обострилось внимание к детали. Мне же более всего нравится в "39 ступенях" быстрота смены кадров. Роберт Донат решает сообщить в полицию, что человек с ампутированным пальцем пытался его убить и как он спасся благодаря Библии, но ему не верят, и он, не успевая опомниться, оказывается в наручниках. Как выбраться из создавшегося положения? Камера панорамирует по улице, и мы видим Доната, все еще в наручниках, через окно, которое вдруг разлетается вдребезги. Через мгновение он появляется в гуще марширующей

Армии спасения, ныряет в переулок, который приводит его к дверям зала, где происходит какое-то собрание. Из президиума кричат: "Слава богу, вот и наш оратор!"– и выталкивают его на трибуну, где он сходу должен произнести речь в пользу какого-то кандидата на выборах.

Потом появляется девушка, которую он, стремясь уйти от преследования, бросился целовать в поезде. Она входит в сопровождении двух молодчиков, которые как будто бы должны вернуть его в полицейский участок, но на самом деле принадлежат шпионской группе. И Донат, пристегнутый наручниками к девушке, удирает вместе с ней, воспользовавшись замешательством из-за дорожной пробки, вызванной появлением на проезжей части стада овец. Прикованные друг к другу, они проводят ночь в отеле.

Быстрая смена этих эпизодов усиливает напряженность действия. Создать такой эффект стоит немалого труда, но он окупается.

Ф.Т. Подобная манера предполагает освобождение от всего утилитарного, остаются только те сцены, которые интересно снимать и интересно смотреть. Такое кино отвечает запросам публики, но раздражает критиков. Глядя на экран или же после просмотра они мысленно обращаются к сценарию, и в его свете фильм не выдерживает их логики. Они склонны считать слабыми как раз те моменты, которые составляют самую соль жанра и к которым просто неприменимы мерки расхожего правдоподобия.

А.Х. Меня правдоподобие не занимает совершенно; его-то как раз добиться легче всего– ради чего тут копья ломать? Помните ту длинную сцену в "Птицах" с обсуждением птичьих повадок? Среди персонажей там была женщина– специалистка по этим вопросам, орнитолог. Она оказалась там по чистой случайности! Разумеется, я мог бы подмонтировать тройку эпизодов для обоснования ее присутствия, но кому же это интересно!

Ф.Т. Пустая трата времени!

А.Х. Мало того, что на это уходит время; в фильме образуются дыры. Фанатичной приверженности правдоподобию и достоверности не выдержит ни один мало-мальски художественный сценарий; тогда уж лучше заняться честной документалистикой.

Ф.Т. Я согласен, что сфера достоверного– документалистика. Единственный тип картин, который, как правило, единодушно приветствуется критиками,– это документалистские ленты вроде "Голого острова", то есть фильмы, требующие мастерства, но не воображения.

А.Х. Требовать от рассказчика, чтобы он строго

придерживался фактов, столь же смешно, как настаивать на том, чтобы живописец сохранял верность натуре. Во что в конечном итоге выльется такая живопись?–В цветную фотографию. Вы согласны? Существует жесткое различие между созданием художественного фильма и съемкой документального кино. В документалистике исходный материал создан самим Господом Богом, а в художественном кинематографе бог– сам режиссер. Ему надлежит создать новую реальность. И в процесс этого создания вплетается множество чувств, форм выражения и точек зрения. Чтобы работать по своей воле, необходима абсолютная свобода, не ограниченная до тех пределов, в которых можно работать, оставаясь нескучным. Критик же, толкующий о правдоподобии, навевает на меня безысходную тоску.

Ф.Т. Иногда говорят, что критик по самой природе своей деятельности лишен воображения, и это отчасти оправдано, ибо воображение может повредить его беспристрастности. Однако отсутствие фантазии может породить приверженность фильмам, воспроизводящим саму реальность. Когда ему показывают "Похитителей велосипедов", он начинает верить в то, что и сам при случае мог бы сочинить нечто подобное, что немыслимо на просмотре, скажем, фильма "К северу через северо-запад". А раз так, он не может не курить фимиам "Похитителям", не роняя при этом ни единого доброго слова по адресу "Севера".

А.Х. Раз уж Вы заговорили об этом, могу добавить, что критики "Нью-Йоркера" отозвались о моем фильме как "бездумной забаве". Кстати, для меня этот фильм был прежде всего шуткой. В эпизоде на горе Рашмор мне хотелось, чтобы Кэри Грант забрался в ноздрю Линкольна и тот бы "чихнул"[8].

Однако не слишком ли мы увлеклись хулой по адресу критиков; сами-то, между прочим, для чего тут сидим?

Ф.Т. А я и вообще кинокритик. Кто же еще?

А.Х. Я так и думал. Видите ли, когда режиссер получил от критиков не один ушат холодной воды, когда он чувствует, что к его работе относятся с непростительной легкостью, ему остается искать признания у публики. Конечно, если кинематографист думает только о кассовом успехе, он обречен на производство поточных фильмов, а это ужасно. Мне кажется, иной раз на этот путь его толкают именно критики; это они вынуждают режиссеров ставить фильмы, которые, что называется, принимает народ. Это своеобразная ответная реакция. Режиссер привыкает думать: "Черт с ней, с критикой, раз мои фильмы приносят деньги". В Голливуде гуляет фраза: "Рецензию в банк не предъявишь". В некоторых журналах пасутся критики, которым наплевать на кино, зато они умеют ловко ублажать читателей.

Есть такое американское выражение, оно употребляется по поводу чего-нибудь никуда не годного– "это– птичкам!" Так что я, как Вы понимаете, был готов к тому, что ждет меня на страницах печати по выходе на экраны моих "Птиц".

Ф.Т. Наполеон говорил, что лучшая защита– нападение. Может быть, стоит воспользоваться их собственным оружием и упредить атаку?

А.Х. Не стоит труда. Во время второй мировой войны, когда я был в Лондоне, состоялась премьера фильма Джона ван Друттена. Он назывался "Старый знакомый", там снимались Бетт Дэвис и Клод Рейне. Критики двух лондонских воскресных газет, как и следовало ожидать, перефразировали в своих отзывах одну и ту же затасканную цитату. Какую бы Вы думали?– "Забыть ли старую любовь и дружбу прежних дней". То есть, окажись этот фильм шедевром, они все равно настрочили бы разгромную рецензию, чтобы не отказаться от красного словца.

Ф.Т. Во Франции такие вещи регулярно происходят с фильмами, в названии которых используется слово "ночь"– "nuit". "Les Portes de la Nuit" автоматически превращаются в "Les Portes de 1'Ennui", а "Marguerite de la Nuit" обречена стать "Marguerite de 1'Ennui"[9]. Даже если фильм замечательный, он приговорен нести на себе эту печать критического остроумия.

Кстати, в одном случае игра слов мне кажется оправданной. Я имею в виду Ваше высказывание: "Некоторые фильмы представляют собой кусок жизни. Мое кино– кусок пирога".

А.Х. Я не собираюсь снимать "куски жизни"; удовольствие такого рода люди могут получить дома, на улице, да и у любого кинотеатра. Зачем же за это деньги платить? Но я избегаю и безудержной фантазии, потому что зрители должны иметь возможность отождествлять себя с персонажами. Создать фильм– это прежде всего рассказать историю. История может быть сколь угодно невероятной, но никак не банальной. Она должна быть драматичной и человечной. А что такое драма, если не сама жизнь, освобожденная от своих наиболее скучных подробностей? Еще одно следует упомянуть– технику съемки. Тут надо сказать, что я решительно против виртуозности ради нее самой. Техника должна обогащать действие. Нельзя устанавливать камеру под определенным углом только потому, что оператору увиделся оттуда эффектный кадр. В расчет должно приниматься только одно– усилит ли данный угол съемки воздействие на зрителя или нет. Красота кадра и движение, ритм и его воздействие– все должно подчиняться этой цели.

5

"Секретный агент" • Не всегда требуется хэппи-энд • Что у них там есть в Швейцарии? • "Саботаж" • Ребенок и бомба • Пример саспенса • "Леди исчезает" » • Правдоподобие • Телеграмма от Дэвида О. Селзника • Последний британский фильм: "Таверна Ямайка" • Подводя итоги британского периода

Ф.Т. В 1936 году Вы поставили "Секретного агента". Джон Гилгуд сыграл в нем Ашендена, диверсанта, засланного в Швейцарию, чтобы убить контрагента, но по ошибке он убивает ни в чем не повинного туриста. Роберт Янг играл шпиона, который случайно погибает в железнодорожной катастрофе в финале фильма. Я только один раз видел эту ленту и смутно помню детали. Это не по Сомерсету ли Моэму?

А.Х. По двум рассказам Моэма о приключениях Ашендена и пьесе Кэмпбела Диксона, написанной по их мотивам. Шпионская фабула составилась из новелл "Предатель" и "Безволосый мексиканец", а любовная история взята из пьесы. В фильме было полно всяких трюков и придумок, но не все они прозвучали как надо, и я, кажется, догадываюсь, почему. В приключенческом жанре главный герой должен иметь какую-то цель, она жизненно необходима для развития действия, к тому же без нее не обойтись для овладения зрительским вниманием. Зрителя нужно чем-то завлечь, он должен всей душой сочувствовать герою в его устремлениях. Джон Гилгуд в главной роли "Секретного агента" имел задание, но работа, которую ему пришлось выполнять, отвратительна, и потому он не может искренне отдаться ей.

Ф.Т. Вы имеете в виду приказ убить человека?

А.Х. Именно. Следовательно, раз цель отвратительна, фильм не может ею двигаться, он становится статичным. Это, правда, отчасти искупалось иронией, так сказать, гримасами судьбы, которые давали неожиданный поворот событиям. Вспомните, когда герой наконец смиряется с заданием, он портит дело, убивая не того человека. Публика, разумеется, не может этого ему простить и впоследствии сочувствовать.

Да, я помню. А потом, когда тот, кто должен был быть убит, гибнет, он перед смертью успевает выстрелить в главного героя. Это, насколько я могу судить, единственная из картин Хичкока, которая обошлась без хэппи-энда.

Здесь я ошибался. В финале убивали не главного героя, а Петера Лорре, который играл роль его соучастника. Альфред Хичкок, очевидно, запамятовал, что на этот раз его фильм заканчивался вполне традиционно. Чтобы сохранить его комментарий на тему хэппи-энда, я позволяю себе оставить эту часть нашего диалога в том виде, в каком он был записан на пленку.

А.Х. В некоторых случаях счастливый конец вовсе не обязателен. Если удается всерьез захватить внимание публики, она согласится с любым финалом. Если фильм достаточно занимателен, люди примут и несчастливое завершение событий.

Стоит особого внимания тот факт, что действие фильма происходит в Швейцарии. Я спросил себя: "Что у них там есть, в Швейцарии?"– Молочный шоколад, Альпы, народные танцы, озера. Весь этот национальный колорит так или иначе обыгрывается в фильме.

Ф.Т. Так вот почему штаб-квартира шпионского центра располагается на шоколадной фабрике! Тот же принцип используется и в картине "Поймать вора". Там действие разыгрывается в отеле "Карлтон" в Каннах и на цветочном базаре в Ницце.

А.Х. Я задействую местный антураж где только возможно. Он служит у меня не просто фоном, а обыгрывается драматургически. В озерах тонут, а в Альпах сваливаются в пропасти.

Ф.Т. Мне всегда доставляет наслаждение следить за тем, как Вы сюжетно обыгрываете профессию Ваших героев. В "Человеке, который слишком много знал" Джеймс Стюарт играет доктора и на протяжении всего фильма ведет себя как настоящий доктор. Его профессиональная деятельность вплетена в повествование. Например, прежде чем сообщить Дорис Дей о похищении ее ребенка, он дает ей успокоительное. Это тонкая деталь. Но давайте вернемся к "Секретному агенту".

В книге, посвященной Вашему творчеству, Клод Шаброль и Эрик Ромер указывают на одну особенность, которая не раз проявляется в Ваших работах: злодей у Вас привлекателен, вылощен, обладает изящными манерами, он просто не может не вызывать симпатии.

А.Х. А как же иначе? Введение злодея всегда сопряжено с массой трудностей, особенно в мелодраме, потому что обычно предполагается, что мелодрама– жанр устаревший и всякий раз требует реанимации. Вот почему в картине "К северу через северо-запад", где зловещий Джеймс Мейсон соперничает с Кэри Грантом

в любви к Эве Мэри Сент, я хотел, чтобы он выглядел элегантным и холеным. Трудность заключалась в том, чтобы придать ему вместе с тем и устрашающий вид. И мы поступили так: расщепили персонаж на три действующих лица и у нас получились– Джеймс Мейсон, обаятельный и корректный, его подозрительного вида секретарь и третий шпион, грубый и даже звероподобный.

Это очень изобретательно оправдывает романтическое соперничество Мейсона и Гранта.

Ф.Т. Сразу после "Секретного агента", в том же году, Вы поставили "Саботаж" по роману Джозефа Конрада, который по воле случая носил то же название– "Секретный агент". Такие совпадения, нередкие в Вашем творчестве, вызывают определенные недоразумения.

А.Х. Ну, в Америке он пошел как "Одинокая женщина". Вы его смотрели?

Ф.Т. Недавно. Должен признаться, мне показалось, что оценки его завышены.

Но тем не менее начало блестящее. Во-первых, крупный план словаря, раскрытого на слове "саботаж", потом крупный план электрической лампочки. Дальше– длинный план освещенной огнями улицы. Потом вновь кадр с лампочкой, которая внезапно гаснет. На электростанции кто-то, обнаружив следы песка, бросает слово "саботаж!" И опять улица, где человек продает серные спички. Мимо проходят две монахини, раздается демонический смех. И только после всего этого Вы показываете Оскара Гомолку, идущего домой. Придя туда, он сперва моет руки, и мы видим, как вода уносит песчинки.

Оскар Гомолка играет роль саботажника Верлока. Он прикрывается маской общительного владельца небольшого кинотеатра. Живет он с молодой женой (Сильвия Сидни) и ее маленьким братом. Джон Лоудер исполняет роль смазливого детектива, который ухаживает за миссис Верлок, чтобы под этим прикрытием следить за тем, что происходит в кинотеатре. Однажды Верлок, который почуял, что находится под наблюдением, поручает мальчику доставить на другой конец города сверток. Это бомба с часовым механизмом. Мальчик задерживается в пути, и погибает, когда бомба взрывается в автобусе. Узнав правду, жена мстит своему мужу, закалывая его ножом. Ее преступление остается нераскрытым, потому что в самом кинотеатре тоже происходит взрыв, и она находит утешение с тем самым сыщиком.

На мой взгляд, нельзя согласиться с образом детектива, в каком он появляется в "Саботаже"– он портит весь фильм.

А.Х. Его должен был играть Роберт Донат, но Александр Корда отказался отпустить его. Актер, которого мы взяли вместо него, не годился на эту роль, и мне пришлось переписывать диалог прямо на площадке. Но была допущена и другая ошибка– то, что бомбу переносит ребенок. Персонаж, который, сам того не зная, везет бомбу, должен был усиливать саспенс. Мальчик был привлечен потому, что мог внушить публике особую симпатию, но когда бомба взорвалась и он погиб, публика нам этого не простила.

Гибель ребенка надо было отдать в руки Гомолки и не показывать ее на экране.

Ф.Т. По-моему, и это решение зрители не приняли бы. Смерть ребенка в кино– дело рискованное, где-то на грани допустимого.

А.Х. Согласен; с моей стороны это было непростительной ошибкой.

Ф.Т. В начале фильма Вы показали, как мальчик ведет себя наедине с самим собой; он делает то, что обычно запрещается: потихоньку ворует еду, при этом нечаянно разбивает тарелку и прячет осколки в ящик. И этим своим поступком– по закону драматургии– становится нам ближе и понятнее. Тот же принцип срабатывает в отношении Верлока, может быть, потому, что он толст и неуклюж. Вообще говоря, толстяки всегда изображаются добрыми и заслуживающими любви. Поэтому, когда сыщик начинает заигрывать с женой Верлока, это сразу же настраивает зрителей против него, ведь симпатии аудитории заранее обращены к Верлоку!

А.Х. Согласен, но ситуация определялась составом исполнителей. Джон Лоудер, игравший детектива, просто не годился на эту роль.

Ф.Т. Возможно. Но тут есть причина более общего свойства, кстати, дающая о себе знать и в других Ваших фильмах. Дело в том, что романтические отношения между героиней и полицейским у Вас всегда выглядят неестественными. Мне пришло в голову такое объяснение по этому поводу: нежность к полицейскому не дается Вам потому, что Вы сами не любите блюстителей закона.

А.Х. Я не против полиции; я просто боюсь ее.

Ф.Т. Как и все мы. Так или иначе, в Ваших фильмах полицейские всегда появляются слишком поздно, им не удается овладеть ситуацией, и герой или герой-злодей их опережает. Так

что даже если полицейский задуман как "хороший парень" или больше того– романтический герой, он получается далеко не таким убедительным в этом качестве, как предполагается, вероятнее всего, в силу Вашей к нему нерасположенности.

Для примера приведу полицейского из "Тени сомнения". Согласно сценарию, он должен быть достойным соперником дяди Чарли; он явно на такового не тянет, и это портит весь финал.

А.Х. Я понимаю, куда Вы клоните, но уверяю Вас, что и здесь все дело в исполнителях. И в "Саботаже", и в "Тени сомнения" роли сыщиков не были достаточно сильно выписаны, чтобы заинтересовать крупных актеров. Беда в том, что имена этих актеров должны были следовать в титрах после имени главного исполнителя.

Ф.Т. Вы хотите сказать, что второстепенные персонажи часто требуют большего мастерства исполнения, чем ведущие роли?

А.Х. Точно.

Ф.Т. Лучшей в "Саботаже" я считаю сцену за столом, когда, мстя за смерть братишки, Сильвия Сидни решает убить Оскара Гомолку. Она оснащена визуальными знаками, напоминающими о погибшем ребенке. Когда же женщина наносит удар мужу, у нее вырывается крик боли, так что эпизод скорее напоминает самоубийство, чем убийство. Как будто Гомолка убивает себя руками Сильвии Сидни. Такой же драматургический ход лег в основу новеллы Проспера Мериме о Кармен: жертва добровольно подставляет себя под роковой удар.

А.Х. Это было очень трудно поставить. Видите ли, чтобы удержать симпатии публики на стороне Сильвии Сидни, надо было представить смерть ее мужа как случайность. И нам было очень важно заставить зрителя отождествить себя с Сильвией Сидни. Мы никого не собирались пугать; наша задача заключалась в том, чтобы зритель почувствовал себя в шкуре убийцы– а этого очень трудно добиться.

Вот как я решил эту задачу. Когда Сильвия Сидни вносит блюдо с овощами, нож как будто липнет к ее руке, рука против воли сжимает его рукоятку. Камера выхватывает то ее руку, то глаза, дает крупным планом то одно, то другое, пока в глазах не загорается решимость. И в этот момент камера обращается к Верлоку, как ни в чем ни бывало, с отсутствующим видом жующему свой кусок. Камера вновь панорамирует к руке с ножом.

Было бы ошибкой снять эту сцену таким образом, чтобы решение героини сразу можно было прочесть по ее лицу. В жизни лица людей, как правило, не обнаруживают их тайных мыслей и чувств. Как режиссер я обязан передать состояние человека чисто кинематографическими средствами.

Возвратившись к Верлоку, камера опять показывает нож, а потом вновь его лицо. И мы понимаем, что он тоже заметил этот нож, и его внезапно ударила мысль о том, чем все это может кончиться. Саспенс достигнут.

Благодаря камере публика на себе прочувствовала всю сцену, и будь камера в этот момент более беспристрастной и отчужденной, никакой напряженности не возникло бы. Верлок встает и обходит стол, идя прямо на камеру, так что зритель, сидящий в кинозале, невольно ощущает в себе поползновение отодвинуться, дав ему дорогу. Наконец, камера скользит назад, в сторону женщины и еще раз останавливается на ключевом предмете– ноже. Кульминация сцены– убийство.

Ф.Т. Вся сцена необыкновенно убедительна! Любой другой режиссер мог бы разрушить ее магию только за счет смены угла съемки, когда Верлок встает с места, установив камеру в глубине комнаты, чтобы снять общий план и затем перейти к крупному. Малейшая ошибка убила бы весь эффект.

А.Х. Да. Наша первейшая задача состояла в том, чтобы создать настроение, а вторая– удержать его. Если фильм правильно снят, нет нужды выезжать на виртуозности актеров или чисто сценических эффектах. По-моему, основное достояние актера– его способность не делать ничего особенного, что вовсе не так просто, как может показаться. Он должен обладать готовностью целиком отдать себя во власть режиссера и камеры. Должен позволить камере сделать верный акцент и подчеркнуть наиболее драматургически значимые моменты.

Ф.Т. Нейтральность, которую Вы так цените в актерах, явственно проявляет себя в некоторых Ваших фильмах, таких как "Окно во двор" или "Головокружение". В обоих Джеймс Стюарт обходится почти без эмоций; он просто бросает взгляд– 300 или 400 раз– и потом Вы показываете, куда. Вот и всё. Кстати, а Сильвией Сидни Вы остались довольны?

А.Х. Не вполне. Хотя я уже говорил Вам, что киноактер не должен нажимать на эмоции, признаюсь все же, что мне стоило большого труда вызвать на ее лице хоть тень какого-нибудь чувства.

Ф.Т. Она дивно хороша собой. И– хотя это, возможно, и не комплимент для дамы– слегка напоминает Петера Лорре, глазами, по крайней мере. А каково Ваше общее мнение о "Саботаже"?

А.Х. В нем явны следы саботажа! За исключением некоторых сцен, в том числе тех, которые мы только что вспомнили, он немного неряшлив. Ему недостает чистоты линий. За ним последовала картина "Девушка была молодой".

Ф.Т. Вы имеете ввиду "Молодую и невинную"?

А.Х. Да, или в американском варианте– "Девушка была молодой". Я попытался сделать фильм о преследовании, в центре которого оказывались очень молодые люди. Все это подается с точки зрения молодой девушки, которую вовлекают в историю. Могу назвать одну необычную деталь: в одном из эпизодов мы строили саспенс в обстановке детского праздника.

В этом фильме в очередной раз молодого человека обвиняли в преступлении, которого он не совершал. Он скрывается бегством, ему помогает девушка. Она говорит ему, что обещала зайти к тетушке и приглашает его с собой. Так они попадают на детский праздник. Начинается игра в жмурки. Когда тетке завязывают глаза, молодой человек и девушка пытаются улизнуть, боясь, что кого-нибудь из них осалят, и тогда им придется задержаться– а ведь они спасаются от погони. Отсюда саспенс. Тетка почти хватает кого-то из них, но им удается увернуться.

Когда фильм выпустили на экраны, одна сцена оказалась вырезанной и очень напрасно: в ней заключалась вся соль!

Между прочим, "Молодая и невинная" содержит в себе пример чистого саспенса: аудитория получает информацию, о которой персонажи не осведомлены. Это знание усиливает напряженность, с которой зрители пытаются предугадать дальнейшее развертывание действия.

В конце фильма в поисках убийцы девушка натыкается на бродягу, который его видел и может опознать. У преступника есть особая примета– нервный тик.

Девушка обряжает бродягу в приличный костюм и приводит в фешенебельный отель, где в разгаре танцевальный вечер. Собралось множество народу.

Для съемок этого эпизода я установил камеру очень высоко, почти под самым потолком, и оттуда диагонально спустил ее вниз, к сцене, на которой расположился оркестр, прямо к барабанщику. Лица музыкантов загримированы черной краской. Камера останавливается на лице барабанщика и замирает. Его глаза крупным планом. Один из них подергивается. Все это было снято одним движением камеры.

Ф.Т. Согласно Вашему правилу– от далекого к близкому, от малого к большому...

А.Х. Да. Далее последовал кадр со стариком и девушкой, по-прежнему сидящими в дальнем углу зала. Теперь, когда зритель знает все, надо, чтобы они обнаружили искомого каким-то неожиданным образом. Вдруг девушку замечает один из полицейских, она– дочь его начальника. Он сообщает в полицию.

Тем временем оркестр сделал перерыв и барабанщик, выйдя на улицу покурить, видит, как к отелю спешат полицейские. Зная свою вину, он быстро шмыгает назад, возвращается на сцену, и музыка звучит вновь.

Теперь барабанщик с тиком видит полицейских, разговаривающих с девушкой и бродягой, которого он знает. Он решает, что речь идет о нем, и его нервозность отражается на игре– его барабанный бой выбивается из лада. Ритм нарушается. В это время бродяга, девушка и полицейские собираются уйти через тот выход, что рядом с оркестром. Барабанщик, в сущности, в безопасности, но не знает об этом. Он видит лишь людей в полицейской форме, приближающихся к нему, и участившийся тик выдает его паническое настроение. Наконец, его удары настолько выбиваются из ритма, что оркестр умолкает и танцоры перестают танцевать. И когда полицейские вплотную приблизились к сцене, он рухнул прямо на свой инструмент. Они останавливаются, чтобы понять, что произошло, и девушка с бродягой подходят совсем близко к лежащему без сознания музыканту. В начале фильма зрителю сообщается, что девушка– герл-скаут и умеет оказать первую помощь. Она и с героем познакомилась, помогая ему в тот момент, когда ему стало дурно в полицейском участке. И теперь она, естественно, вызывается помочь. Наклонившись над мужчиной, она замечает дергающийся глаз. И очень спокойно произносит: "Дайте, пожалуйста, мокрую салфетку протереть лицо", кивая бродяге, чтобы он подошел поближе. Официант протягивает ей полотенце; она вытирает лицо лежащего, снимая черную краску, и поднимает глаза на бродягу, который говорит, кивая ей в ответ: "Да, тот самый".

Ф.Т. Да, я видел этот фильм в Синематеке очень давно, но эта сцена произвела на меня столь сильное впечатление, что буквально затмила в памяти все остальное. Съемка танцевального зала просто великолепна.

А.Х. Мы два дня готовили этот единственный кадр...

Ф.Т. Подобный трюк есть в "Дурной славе". Там тоже камера начинает движение сверху, над люстрой, дает панораму всей гостиной, и спускается, оставляя в поле зрения только ключ в руке Ингрид Бергман.

А.Х. Здесь мы по обыкновению заменили диалог языком камеры. В "Дурной славе" это движение камеры подобно предложению, выражающему следующую мысль: "В огромной гостиной этого дома устраивается прием, но здесь происходит драма, о которой никто не подозревает, а в самом центре таинственных драматических событий– маленький предмет, вот этот самый ключ".

Ф.Т. А теперь давайте поговорим о фильме "Леди исчезает". Его часто показывают в Париже; иногда я смотрю его по два раза на неделе. Я уже выучил его наизусть, и каждый раз говорю себе, что мне ведь не важен сюжет, что я должен выяснить, действительно ли движется поезд, как работает камера внутри купе. И всякий раз меня так захватывает само действие и персонажи, что я опять забываю о механике фильма.

Возвращаясь домой в поезде после отдыха на Балканах, Айрис, молодая англичанка (Маргарет Локвуд), знакомится с милой старой дамой, мисс Фрой (Дейм МейУитти). Во время поездки старая дама таинственно исчезает, и Айрис твердо решает распутать это дело. К ее удивлению, никто из пассажиров не помнит этой женщины.

Дело в том, что люди, к которым она обращается– шпионы, контрагентом которых является мисс Фрой. Айрис теряется в этой ситуации, а ее противники делают всё, чтобы убедить ее в том, что у нее и в самом деле что-то не в порядке с головой. К счастью, молодой музыкант (Майкл Редгрейв) верит девушке и помогает ей в поисках. Когда поезд переводят на запасной путь, и он подвергается нападению диверсантов, молодые люди обнаруживают в одном из купе связанную мисс Фрой, которой удается совершить дерзкий побег. Все трое британцев благополучно завершают свой путь в Скотланд-Ярде, куда мисс Фрой доставляет свое секретное послание, ради которого они все рисковали жизнью и которое оказывается музыкальной фразой из народной песенки.

А.Х. Он был поставлен в 1938 году на одной из самых скромных площадок Излингтона, длиной всего в 90 футов. Один вагон был настоящий, остальные– проекции на рир-экран или макеты. Вообще, в смысле техники тут есть о чем порассказать. Например, там есть один заурядный эпизод с выпивкой. Как правило, подобные сцены сопровождаются такого рода диалогом: "Пожалуйста, выпейте".– "Благодарю". "Вам необходимо выпить, Вам станет легче".– "Не теперь, потом... Вы очень добры..." Персонаж берет в руку стакан, подносит ко рту, отставляет, опять подымает, начинает что-то говорить и т.д. Я предложил снять это иначе. Часть сцены мы сняли сквозь эти наполненные стаканы, и персонажи так и не притронулись к ним до конца эпизода. Вообще я часто использую оптическое увеличение предметов; вспомните, например, гигантскую руку в "Дурной славе". Неплохой трюк, правда?

Ф.Т. Это в конце фильма, когда рука доктора с револьвером направляется на фигуру Ингрид Бергман?

А.Х. Да, и это, кстати, можно было очень просто сделать– дать больше света на площадку. Но с нами работал Джордж Варне, очень знаменитый оператор, который снимал "Ребекку", и он этого не позволил, чтобы не повредить красоте Бергман– у него был навык работы с женщинами в Голливуде.

Я хотел бы сделать небольшое отступление. Когда первые леди экрана обнаруживали у себя признаки увядания, дело поправляли с помощью вуали на линзах. Потом обнаружилось, что хотя это и помогало скрыть изъяны кожи, все прочее выглядело в результате этой уловки хуже, чем хотелось бы. Поэтому стали прибегать к такому трюку: оператор горящей сигаретой прожигал в вуали дырки для глаз героини. Тогда и лицо выглядело безукоризненно, и глаза сияли, но зато актриса не могла шевельнуть головой, чтобы не сбить фокус. Позднее перешли к специальным насадкам на линзы, но и они породили свои проблемы.

Актрисы жаловались операторам: мои друзья говорят, что я, видно, старею и это пытаются скрыть с помощью насадок, потому что все крупные планы выглядят размытыми. И оператору приходилось таким же образом снимать весь материал, чтобы вмонтированные крупные планы героини не вызывали подозрений насчет ее свежести.

В "Завороженном" я попытался сначала снять револьвер, Ингрид Бергман и руку доктора в фокусе, крупным планом, но получалось неотчетливо. Тогда я снял крупным планом гигантскую руку и револьвер в четыре раза больше натуральной величины.

Ф.Т. Мы видим, как доктор целится в Ингрид Бергман, и она, несмотря на испуг, отважно двигается к двери и выходит из комнаты. Теперь камера занимает то место, на котором стоял доктор, и мы видим, как он направляет револьвер себе в висок и нажимает курок. Камера делает вращательное движение, и выстрел производится прямо в объектив. Как будто прямо в зрителя.

Но мы, кажется, отвлеклись от "Леди исчезает", поставленной по первоклассному сценарию.

А.Х. Да, Джиллиата и Лаундера. Давайте на минутку вернемся к нашему любимому правдоподобию. Может возникнуть вопрос, почему послание было отправлено с пожилой дамой, настолько беспомощной, что с ней не стоило труда разделаться. Почему не отправить его, к примеру, голубиной почтой, зачем столько предосторожностей по доставлению старушки на поезд,

переодевания и т.п.?

Ф.Т. И к Вашему перечню можно добавить, что история кажется еще более нелепой, если учесть, что послание состоит из музыкальной фразы известной народной песенки, которую она выучила наизусть. Идея абсурдная, но очень забавная.

А.Х. Фантазия, чистая фантазия! Знаете ли Вы, что этот сюжет экранизировался три или четыре раза?

Ф.Т. Значит, были римейки?

А.Х. Не римейки, а самостоятельные постановки той же самой истории. В ее основе– старинный рассказ о пожилой даме, отправившейся в 1880 году с дочерью в Париж. Они остановились в отеле, где мать сразу заболела. Вызвали доктора; осмотрев больную, он переговорил наедине с администратором отеля и сообщил девушке, что ее мать нуждается в лекарстве, получить которое можно в одной отдаленной аптеке, куда и отправил ее в кэбе. Часа через четыре она возвращается и, встретив внизу администратора, сразу спрашивает: "Как мама?"– "Какая мама? Не знаем такой. А Вы кто?" Она отвечает: "Моя мама остановилась у Вас в такой-то комнате". Ее провожают в указанный номер, но он занят незнакомыми постояльцами, всё здесь выглядит по-другому, даже обои и мебель.

Я поставил по этой истории получасовой фильм, а корпорация "Рэнк" выпустила на его основе фильм с Джин Симмонс под названием "Встретимся на ярмарке". Говорят, что история эта подлинная, и ключ к ней таков. Дело происходило во время Парижской международной выставки, в тот год, когда было завершено строительство Эйфелевой башни. Старая дама явилась из Индии, и врач установил, что она больна бубонной чумой. Ему пришло в голову, что, если весть об этом разнесется по городу, толпы туристов, приехавших в Париж, будут охвачены паникой– можете представить, что произойдет. Вот и весь секрет.

Ф.Т. История начинается очень интригующе, но развязка ее слишком прозаична. Впрочем, не так уж редко нас постигает разочарование на стадии разъяснения таинственных событий. Но композиция "Леди исчезает" безупречна.

А.Х. Во многом благодаря книге Этель Лины Уайт "Оборот колеса" и сценарию, который был написан блестящим тандемом– Сидни Джиллиатом и Фрэнком Лаундером. Я только кое-что поправил в нем и добавил финальную сцену.

Когда рецензенты обозначили картину как "фильм Хичкока", Лаундер и Джиллиат решили впредь сами заняться продюсерской и режиссерской деятельностью. Вы видели плоды этого решения?

Ф.Т. Один фильм– "Молод, чтобы бояться"– не совсем удался, а второй– "Вижу смуглого незнакомца"– получился интереснее.

Однако лучше всего у них вышел вовсе не триллер, а фильм с участием Рекса Харрисона "Проделки повесы".

"Леди исчезает"– предпоследняя Ваша британская работа. К тому времени Вы уже вступили в контакт с Голливудом. После успешного проката в Америке "Человека, который слишком много знал" Вам, должно быть, начали поступать оттуда конкретные предложения.

А.Х. Во время съемок "Леди" я получил телеграмму от Селзника с предложением приехать в Голливуд для съемок фильма о гибели "Титаника". Закончив "Леди", я впервые отправился в Америку на десять дней. Это было в августе 1937 года. Я дал согласие ставить картину о "Титанике", но поскольку контракт с Селзником вступал в силу только с апреля 1939 года, у меня оставалось время, чтобы выпустить еще одну британскую работу– "Таверна Ямайка".

Ф.Т. Продюсером которой выступил Чарльз Лаутон?

А.Х. Лаутон и Эрих Поммер[10]. Роман, как Вам известно, принадлежал перу Дафны дю Морье, и первый сценарий написала Клеменс Дейн, довольно известный драматург. Потом на горизонте появился Сидни Джиллиат, и мы написали сценарий вдвоем. Чарльз Лаутон хотел, чтобы его роль была хорошо выписана, и пригласил Дж.Б.Пристли сочинить диалоги. Я познакомился с Эрихом Поммером в 1924 году в Германии, когда готовил титры и работал художником на фильме "Мерзавец", а он был ее копродюсером вместе с Майклом Бэжоном. С тех пор мы не встречались.

Сама идея экранизировать "Таверну Ямайка" была абсурдной. Это классический детектив. В конце XVIII века Мэри, юная ирландка, приезжает в Корнуэл к тете Пейшнс, муж которой, Джосс, держит таверну.

Чего только не происходит в этой таверне, где находят прибежище мусорщики и бродяги, испытывающие известное удовольствие от этой жизни за бортом общества. Они всегда в курсе передвижения судов, проходящих поблизости. И, разумеется, не случайно, ибо руководит этой бандой очень уважаемый человек– мировой судья, который лично разрабатывает все операции.

Идея, повторяю, была просто дикой, потому что по логике вещей главный герой– мировой судья– мог появиться на экране только под занавес. Он должен был за версту обходить таверну, не желая подать хоть малейший намек на то, что может иметь к ней какое-то отношение. Поэтому бессмысленно было ставить на эту роль Чарльза Лаутона. Понимая, насколько это безумно, я был обескуражен, но контракт уже подписали. Поэтому картину мне

все-таки пришлось сделать, и хотя она принесла неплохую прибыль, удовлетворения я не получил.

Как же продюсеры могли допустить такую промашку?

А.Х. Эрих Поммер? По-моему, он вообще не разбирался в этих делах. А Чарльз Лаутон– что ж... Когда начались съемки, он попросил меня снимать его только на крупных планах, потому что еще не отработал походку. Через 10 дней является и говорит: "Нашел!"– он имел в виду, что будет ходить по площадке в ритме немецкого вальсочка, присвистывая себе в такт. Могу продемонстрировать...

Ф.Т. Это здорово!

А.Х. Может, оно и так, но это же несерьезно, я так не привык работать. Лаутон не был профессиональным киношником.

Ф.Т. Прежде чем перейти к американскому периоду Вашего творческого пути, хотелось бы услышать несколько заключительных суждений по поводу Вашего английского периода, как это было, сделано в отношении немого кино, и остановиться на ситуации в британском кино вообще. По прошествии времени те из нас, кто внимательно следит за Вашей деятельностью, почувствовали, что только в Соединенных Штатах Ваше мастерство достигло своих вершин. Вам как будто самой судьбой назначено работать в Голливуде. Как Вы сами расцениваете такую точку зрения?

А.Х. Я бы сказал так: работа в Британии помогла развить мои природные задатки, а позднее способствовала осуществлению новаторских идей. А техническое умение сформировалось, по-моему, еще на съемках "Жильца". Чувство камеры и профессиональные навыки, которые я тогда приобрел, верно служат мне и по сей день.

За неимением лучшего термина, я определил бы начальную фазу этого периода *вчувствованием в кино,* а последующую– *периодом плодоносных замыслов.*

Ф.Т. Пусть так, но факт остается фактом: работая в Англии, Вы мечтали о создании фильмов американского типа, но оказавшись в Голливуде, ни разу не предприняли попытки сделать что-нибудь в британском духе. Я клоню к тому, что– хотя я в этом не уверен и мне трудно сформлировать свою мысль– в Англии есть нечто принципиально антикинематографическое.

А.Х. Не уверен, что правильно Вас понял. Что Вы имеете в виду?

Ф.Т. Если без обиняков, то вот что. Нет ли некоей несовместимости в понятиях "кино" и "Британия"? Может быть, это покажется не относящимся к делу, но у меня возникло ощущение, что некоторые национальные особенности– такие, как

местный провинциализм, замкнутый образ жизни, устоявшийся порядок– по сути своей антидраматургичны. Даже британский юмор– та самая недоговоренность, на которой зиждется великое множество криминальных комедий, не дает простора эмоциям. Мне кажется, эти национальные черты вступали в противоречие с присущим Вам стилем повествования, суть которого состоит в окрашивании истории быстрым ритмическим рисунком с пунктирно обозначенными ударными моментами. Мне даже кажется, что они вступают в конфликт с актерской пластикой и исполнительским стилем, которые Вы культивируете.

Учитывая высокий интеллектуальный уровень английского общества и мировой авторитет его писателей и поэтов, не удивительно ли, что за семьдесят лет истории кино можно назвать только двух британских кинематографистов, чье творчество пережило испытание временем и пространством– Чарли Чаплина и Альфреда Хичкока!

Мы, конечно, размышляем сейчас в контексте истории, в терминах мировой эволюции кинорежиссуры. Само собой разумеется, что это правило не обходится без исключений, и нам известно о новых тенденциях на британском экране, заявляющих сегодня о себе.

А.Х. Обратившись к истории кино, Вы убедитесь в том, что это искусство всегда пребывало в небрежении у интеллектуалов. Собственно, это утверждение справедливо и применительно к Франции, но еще более– к Англии. Ни одного интеллигентного англичанина не встретишь в кинотеатре; это просто не принято. Видите ли, в Англии сильно развито классовое сознание. Когда "Парамаунт" открыла в Лондоне "Плаза Тиэтр", некоторые представители высших слоев начали было туда похаживать. Администрация тут же зарезервировала четыре самых удобных ряда, и этот отсек назвали "миллионерским".

В середине 20-х годов английские фильмы были довольно серыми; они предназначались в основном для внутреннего употребления и несли на себе отпечаток буржуазного вкуса. Позднее, уже в 1926 году, кино привлекло к себе внимание университетских студентов, главным образом из Кембриджа, которые заинтересовались русскими фильмами и европейскими картинами вроде "Соломенной шляпки" Рене Клера. Из этого увлечения родилось Лондонское кинообщество, которое организовало специальные воскресные сеансы для элиты. Энтузиазм не подвигнул этих людей на создание фильмов, они оставались поклонниками, особенно иностранной кинопродукции.

Даже сегодня рецензии на западноевропейские фильмы

занимают львиную долю газетных и журнальных площадей, а отзывы на голливудские ленты загоняются куда-нибудь на задворки. Учтите также, что британские интеллектуалы по традиции проводят отпуск на континенте. Они фотографируют голодных детишек в трущобах Неаполя. Им приятно наблюдать, как сушится белье, развешанное на веревках между окон, как цокают ишаки по булыжной мостовой. Все это так живописно!

В наши дни британские режиссеры вводят все это в свои фильмы. Социальный аспект вошел в моду. Я никогда не задумывался над этим, живя в Англии, но когда приехал туда из Америки, все это бросилось мне в глаза. Я понял, что тут дело в островном типе сознания. Вне Англии существует гораздо более универсальное понимание жизни, которую воспринимаешь из общения с людьми и даже из их манеры вести рассказ.

Британский юмор очень поверхностен и довольно ограничен. Британская пресса выдвинула массу упреков "Психозу". Вряд ли нашелся бы хоть один критик, который уловил иронию, заключенную в этом фильме. Так что в наших рассуждениях есть доля истины. Меня, конечно же, сильно притягивало американское кино. Еще с тех пор, когда в возрасте шестнадцати лет я начал читать профессиональные журналы. Они изобиловали материалами об американском кино, и я, бывало, сравнивал фотографии из английских и американских фильмов. Я хотел работать в этой области, и через пару лет моя мечта сбылась. Еще в инженерной школе я занялся рисованием, а потом и фотографией. Мне и в голову не пришло бы предлагать свои услуги британской компании, но когда я услыхал, что американцы открывают у нас студию, я сказал себе: "А ведь я мог бы делать для них титры". И я оказался там, вместе с американскими актерами и сценаристами. Можно сказать, что я получил американскую выучку. Это не значит, что я преклонялся перед всем американским. Но я всегда расценивал их кинопроизводство как подлинно профессиональное и идущее далеко впереди кинематографий других стран. Фактически, я начал свой путь в кино в 1921 году на американской студии, которая по случаю располагалась в Лондоне, и не ступал ногой на британскую площадку вплоть до 1927 года. В промежутке между этими датами был перерыв, когда я уезжал в Германию. Но и потом, когда "Илинг" заняли англичане, мы продолжали снимать американскими камерами, использовали американскую светотехнику и пленку "кодак".

Впоследствии я не раз дивился тому, что не предпринял попытки посетить Америку вплоть до 1937 года; меня и сегодня это удивляет. Я постоянно общался с американцами и

досконально знал план Нью-Йорка. Я приобретал расписания поездов– такое у меня было хобби– и знал наизусть множество железнодорожных маршрутов. Задолго до того, как я очутился в Нью-Йорке, я мог описать его, объяснить дорогу к какому-нибудь театру или магазину. Американцы в разговорах то и дело спрашивали меня: "А когда Вы были там в последний раз?"– и я отвечал: "Вообще никогда". Странно, правда?

Ф.Т. И да, и нет. Это можно объяснить смесью любви и гордыни. Вы не желали появляться там в качестве туриста, только как кинорежиссер. Не хотели вызываться с инициативой постановки фильма в Америке, Вы ждали оттуда приглашения. Голливуд или ничего!

А.Х. Верно, пожалуй. Но мне нимало не был интересен Голливуд как некая достопримечательность. Единственное, чего я хотел– получить там место, где мог бы работать.

6

"Ребекка". История Золушки • Я никогда не удостаивался "Оскара" • "Иностранный корреспондент" • Ошибка Гэри Купера • В Голландии • Ветряк и дождь • Окровавленный тюльпан • Что такое МакГаффин? • Флэшбэк "39 ступеней" • • "Мистер и миссис Смит" • Актеры-это домашний скот Ф "Подозрение" • Стакан молока, искрящийся светом

Ф.Т. Итак, мистер Хичкок, Вы прибыли в Голливуд, чтобы ставить фильм о "Титанике", а вместо этого сняли "Ребекку". Как же это произошло?

А.Х. Дэвид О. Селзник проинформировал меня, что изменил свое решение и приобрел права на экранизацию "Ребекки". И я сказал: "Ладно, поехали!"

Ф.Т. Ваше согласие, наверное, созрело не на пустом месте. Вы не задумывались раньше о постановке "Ребекки"?

А.Х. Да и нет. У меня однажды возникла возможность купить права экранизации, да цену за нее заломили больно высокую.

Ф.Т. Имя Джоан Харрисон появляется не только в титрах "Ребекки", но и в нескольких Ваших британских картинах. Она действительно принимала участие в работе над сценарием?

А.Х. Одно время Джоан была секретарем и записывала мои замечания, когда я подгонял сценарии, например, сотрудничая с Чарльзом Беннетом. Она потихоньку набиралась опыта, становилась все более квалифицированной и занялась кинодраматургией.

Ф.Т. Вы остались довольны "Ребеккой"?

А.Х. Как Вам сказать, ее не назовешь "фильмом Хичкока", это так, романчик. История архаичная, относящаяся к дамской литературе, против которой я ничего не имею, но не могу отрицать, что ей крепко не хватает юмора.

Ф.Т. Видимо так, зато она обладает достоинством простоты.

Джоан Фонтейн, Лоренс Оливье и Джудит Андерсон составили прелестное трио: юная робкая компаньонка старой дамы чудесным образом выходит замуж за импозантного владельца Мэндерли, первая жена которого, Ребекка, умерла при загадочных обстоятельствах. По приезде в роскошный фамильный особняк новобрачная чувствует себя неуютно. Чувство неуверенности усиливает присутствие зловещей и властной экономки миссис Дэнверс, чья одержимая

привязанность к Ребекке проявляется в открытой враждебности к новой хозяйке. Когда же открываются новые неприглядные факты о смерти Ребекки, миссис Дэнверс поджигает дом и кончает самоубийством. Гибель Мэндерли и смерть мучительницы кладут конец страданиям героини.

Все-таки это ваша первая работа в Америке, и я подозреваю, что Вы приступали к ней не без робости.

А.Х. Не совсем так, потому что по сути дела это британская картина: сюжет, актеры и режиссер– все это было английское. Я частенько задумывался, какой бы она получилась, будь поставлена в Англии с тем же самым составом. Не уверен, что абсолютно такой же. Американское влияние здесь очевидно. Во-первых, из-за Селзника, и еще потому, что сценарий был написан драматургом Робертом Шервудом, который придал ему более широкое звучание, чем то, что могло родиться на британской почве.

Ф.Т. Тема очень романтична...

А.Х. Да, романтична. Конечно, в историю закралась одна ошибочка, которой не заметили наши друзья, любители правдоподобия. Ночью, когда находят лодку с телом Ребекки, обнаруживается весьма странное совпадение: в тот же вечер тело еще одной утопленницы было найдено двумя милями ниже по реке. Почему же никто не озаботился опознанием второго трупа?

Ф.Т. Если не считать этого момента, вся история настолько психологична, что всякие мотивационные объяснения уже излишни, тем более что они никак не влияют на развитие сюжета. Правда, развязка мне так и осталась до конца непонятной...

А.Х. Разгадка в том, что Ребекку вовсе не муж убил; она покончила самоубийством, узнав, что больна раком.

Ф.Т. Это-то я понял, но неясным осталось то, считает ли муж себя каким-то образом повинным в ее смерти или нет!

А.Х. Нет, не считает.

Ф.Т. Понятно. Экранизация не разошлась по замыслу с оригиналом?

А.Х. Она просто рабски следовала оригиналу. Дело в том, что Селзник только что закончил тогда работу над "Унесенными ветром". По его теории те, кто прочитали роман, были бы крайне разочарованы, если бы экранная версия в чем-нибудь отличалась от него. Этому принципу он остался верен и с "Ребеккой". Помните анекдот о двух козлах, жующих коробки с пленкой фильма, снятого по бестселлеру? Один другому говорил: "Лично мне книжка больше понравилась!"

Ф.Т. У этого анекдота множество вариантов. Но "Ребекка"

даже сегодня, через двадцать шесть лет после выхода на экраны, современна и своеобразна.

А.Х. Да, время обошлось с ней бережно. Не знаю, почему.

Ф.Т. В создании этого фильма был своего рода вызов. Начать с того, что необычным был для Вас выбор именно этого романа. Это не был триллер, и ничего от саспенса в нем не было тоже. Обычная психологическая драма, в которую Вы умело ввели элементы саспенса, построенного на конфликте личностей. Этот опыт наверняка сказался на Ваших последующих лентах. И может быть, именно роман Дафны дю Морье помог обогатить фильмы, которые шли следом, психологическими обертонами?

А.Х. Да, это так.

Ф.Т. Например, образ героини... Кстати, как ее звали?

А.Х. У нее не было имени[11].

Ф.Т. В ее отношениях с экономкой, миссис Дэнверс, появилось нечто для Вас новое. И отголоски этих отношений звучат время от времени в Ваших фильмах, проявляясь не только на уровне сценария, но и визуально: два лица, одно мертвенно-неподвижное, будто окаменевшее от страха перед другим; жертва и мучитель в одном кадре.

А.Х. Точно. В "Ребекке" я очень тщательно это выстраивал.

Миссис Дэнверс почти ни разу не показана в движении. Если она входит в комнату героини, то женщина сначала слышит звук шагов, а затем перед ней вырастает идеально прямая фигура вездесущей дамы. В этих эпизодах ситуация показывается с точки зрения героини; для нее появление миссис Дэнверс всегда неожиданно, и это само по себе ужасно. Показать, как миссис Дэнверс идет– значило бы очеловечить ее.

Ф.Т. Интересный прием, он иногда используется в мультипликации. Кстати, Вы заметили, что фильму не хватает юмора; думаю, это с лихвой компенсировалось тем удовольствием, которое Вы получили, работая со сценарием, героиня которого совершает ошибку за ошибкой. Когда я недавно пересматривал фильм, просто не мог отделаться от то и дело всплывавших у меня в сознании сюжетов Вашего сотрудничества со сценаристом: "А теперь сцена обеда. Что она у нас будет ронять– вилку или стакан? Пускай тарелку раскокает".– Вот такие картинки я себе воображал.

А.Х. Очень похоже. Мы тогда действительно изрядно повеселились.

Ф.Т. Между прочим, образ молодой женщины напомнил мне мальчика из "Саботажа". Разбив фарфоровую статуэтку, она в страхе прячет осколки в ящик, а ведь она хозяйка поместья. И еще: каждый раз, когда речь заходит о доме, его называют либо особняком Мэндерли, либо усадьбой. Вокруг него аура таинственности, которая подчеркивается туманом и музыкой, навевающими мысли о призраках.

А.Х. Это так, ведь в каком-то смысле речь шла об истории дома. Дом– одно из главных действующих лиц фильма.

Ф.Т. Это Ваша первая картина, заставляющая вспомнить о сказке. Сказочный характер фильма неслучаен, он воспроизводится потом и в других фильмах. К сказочным мотивам относятся ключи от дома, шкафчик, который никому не разрешается открывать, запечатанная комната.

А.Х. Да, все это делалось сознательно. Детские сказки часто содержат элементы ужасного. Возьмите, к примеру, "Гензель и Гретель" братьев Гримм, где детки сжигают ведьму в печке. Но насчет сказочности других моих картин я сомневаюсь.

Ф.Т. Может быть, это ощущение возникло оттого, что так или иначе касаетесь страха, а это и возвращает нас к детству. Вся детская литература основана на сильных ощущениях и прежде всего на страхе.

А.Х. Тут есть доля правды. Помните, местоположение дома не конкретизируется географически: он вдали от остального мира. То же самое с домом в "Птицах". Я инстинктивно чувствую,

что страх можно усилить, обособив дом, так что некуда будет обратиться за помощью.

В "Ребекке" особняк так удален от людей, что никто даже не знает, какой тут ближайший город. Вполне вероятно, что это подчеркнутое отчуждение, которое Вы определили как характерную черту моего американского стиля, отчасти случайно, а, возможно, в какой-то мере и обусловлено тем, что фильм снимался в Соединенных Штатах. Представьте, что Вы снимали бы его в Англии. Совершенно невозможно было бы в тамошних условиях так обособить дом, мы вынуждены были бы показать округу и дороги, ведущие к дому. А географическая определенность помешала бы создать чувство оторванности от мира.

Ф.Т. А как британцы оценили американские качества "Ребекки"?

А.Х. Им фильм вроде бы понравился.

Ф.Т. Дом, когда его показывают снаружи– это настоящий особняк или макет?

А.Х. Мы сделали макет. Даже дорогу в миниатюре проложили.

Ф.Т. Пластическая стилистика макетов, напоминающая старинные гравюры, добавляла свой штрих в сказочную атмосферу фильма. В сущности, история Ребекки очень близка истории Золушки.

А.Х. Наша героиня и есть Золушка, а миссис Дэнверс– одна из злых сестер. Но еще больше эта история походит на пьесу Пинеро "Дома всё в порядке", там злодей не владелец дома, а сестра хозяина, то есть, золовка Золушки.

Ф.Т. Механика "Ребекки" своеобразна. Все зловещие моменты связаны с намеками на мертвую женщину, которой мы так и не увидим. Фильм удостоился "Оскара", так ведь?

А.Х. Да, Академия назвала его лучшим фильмом года.

Ф.Т. Насколько я знаю, это Ваш единственный "Оскар"?

А.Х. Я их вообще никогда не получал.

Ф.Т. Но Вы только что сказали, что "Ребекка"...

А.Х. Награда досталась Селзнику, продюсеру. А "Оскар" за режиссуру был в тот год вручен Джону Форду за "Гроздья гнева".

Ф.Т. Давайте вернемся к условиям съемки в Америке. Одна из сложностей, подстерегающих режиссера в Голливуде– искусственное разделение продукции на категории. Есть режиссеры, специализирующиеся на категории "А", другие делают фильмы серии "В" или "С". И невероятно трудно перебраться из одной категории в другую.

А.Х. Верно. Все время приходится держаться одной колеи.

Ф.Т. Я вот что хочу сказать: меня удивило, что после столь удачной "Ребекки" Вы поставили "Иностранного корреспондента". Хотя лично я отношусь к ней с восторгом, эта картина явно из категории "В".

А.Х. Это легко объяснимо. Опять-таки дело обусловливалось составом исполнителей. В Европе, видите ли, триллер или приключенческий фильм не презирают. Эти жанры в Англии пользуются уважением, а в Америке к ним относятся как к второсортной литературе. Но отношение к картинам о таинственном иное. Когда я завершил режиссерскую разработку "Иностранного корреспондента" и пришел со сценарием к Гэри Куперу, он отказался играть, потому что речь шла о триллере. Работая в Голливуде, я скоро к этому привык и стал довольствоваться вторыми номерами– в данном случае им оказался Джоэл МакКри. Много лет спустя Гэри Купер сказал мне: "С моей стороны это была ошибка. Я должен был это сыграть".

Ф.Т. Продюсером у Вас был Уолтер Уангер. Идея фильма принадлежала ему?

А.Х. Да. Его всегда интересовали внешнеполитические дела, и ему очень кстати попалась книжка "От первого лица" Винсента Шиана, очень известного журналиста.

Но книга была написана в жанре мемуаров, в ней не было сюжетного стержня, отсутствовали приключения, словом, нечего было визуально обыгрывать. Поэтому появился оригинальный сценарий Чарльза Беннета и мой.

Ф.Т. Суть фильма в том, что Джоэл МакКри, американский газетчик, командируется в Европу в начале 1939 года для оценки и освещения событий, таящих в себе угрозу мировой войны. В Лондоне он встречается с опытным голландским дипломатом, везущим на родину секретный договор группы стран-союзниц. Нацисты похищают дипломата, и наш герой отправляется по его следам. Лорейн Дей играет роль английской девушки, которая помогает ему в этом рискованном предприятии, а Герберт Маршалл– ее отца, представителя британской аристократии, который называет себя главой международной пацифистской организации, но на самом деле является нацистским агентом.

В день объявления войны отец, которому грозит разоблачение, успевает попасть на самолет, улетающий в Америку. Джоэл МакКри и Лорейн Дей, выполнив свою миссию, тоже садятся на этот самолет. Во время налета немецкой авиации самолет падает в море, и отец жертвует жизнью ради спасения дочери. Молодой человек и девушка возвращаются в Лондон, где герой возобновляет работу, передав в Америку драматический репортаж о ходе войны, которая уже началась. Вот и все о сюжете.

А.Х. Как видите, фильм встает в шеренгу моих предыдущих работ с общей для них темой: невинный человек вовлекается в гущу непонятных ему опасных событий.

Ф.Т. Вряд ли Вам прибавило энтузиазма участие в фильме Лорейн Дей как исполнительницы главной роли.

А.Х. Я предпочел бы имена более ярких звезд.

Ф.Т. Но Джоэл МакКри выглядит в своей роли вполне естественно.

А.Х. Может быть, он недостаточно глубок. Но в фильме и без того полным-полно идей.

Ф.Т. Да, в них недостатка не было. И одна из них– сцена с ветряной мельницей, которая, как я догадываюсь, стала отправной точкой для всего фильма. Крылья мельницы, вертящиеся против ветра, использовались как секретный сигнал для авиации.

А.Х. Да, мы действительно начали с эпизода с ветряком и еще одного– я имею в виду сцену, когда убийца скрывается в толпе людей, раскрывших дождевые зонты. Мы же снимали картину в Голландии, поэтому обыгрывали ветряные мельницы и дождь.

Если бы фильм делался в цвете, я ввел бы в него эпизод, о котором мечтал всю жизнь: убийство на лугу, где растут тюльпаны. Два персонажа: убийца вроде Джека-Потрошителя и девушка, его жертва. Его тень падает на ее фигуру, она оборачивается и вскрикивает. Камера панорамирует по полю тюльпанов и останавливается на цветке; за кадром слышится шум борьбы. Один лепесток заполняет экран и на нем появляются брызги крови.

В "Иностранном корреспонденте" есть один необычный кадр, не знаю, почему меня никогда не спрашивают о том, как он сделан. Это когда самолет падает в море. Камера находилась внутри кабины, над плечами пилотов, пытавшихся выровнять самолет. Между их спинами сквозь стекло кабины видно, как приближается океан. И потом– без всякого монтажа– самолет ударяется о воду и вода заливает кабину с сидящими в ней пилотами. Вся сцена снята одним планом, без склейки!

Ф.Т. Видимо, Вы использовали комбинированную съемку, впечатывая потоки воды на ранее снятый план с летчиками.

А.Х. Я использовал рир-экран из бумаги, за которым помещался резервуар с водой. Самолет падал в воду, и когда вода смыкалась вокруг него, нажимал кнопку, и вода из резервуара ударяла, прорывая экран. Ее напор скрыл следы наших ухищрений.

Чуть позже я ввел еще один трюковый кадр. Прежде чем самолет уходил под воду, мы показывали, как люди в поисках

спасения вылезают на крыло и пытаются оторвать его от фюзеляжа. На дне огромного резервуара с водой мы установили рельсы и поставили на них самолет. И когда крыло было отломано, оно покатилось по этим рельсам. Работая над этими трюками, мы получили огромное удовольствие.

Ф.Т. И эффект был поразительный!

А.Х. Много материала для этого фильма было отснято второй съемочной группой в Лондоне и Амстердаме. Это было в 1940 году и наш оператор, который направлялся из Лондона в Амстердам, был торпедирован и потерял все свое снаряжение. Ему пришлось повторить маршрут.

Ф.Т. Говорили, что "Иностранный корреспондент" очень понравился доктору Геббельсу.

А.Х. До меня тоже дошли такие слухи. Вполне возможно, что ему раздобыли копию фильма в Швейцарии. Фильм был с начала до конца выдуман, а в моих фантазиях, как мы выяснили, нет места ненавистному правдоподобию. В "Иностранном корреспонденте" действовал мужской вариант старушки из "Леди исчезает". Ведь тайной там владеет пожилой джентльмен.

Ф.Т. Вы имеете в виду мистера ван Меера?

А.Х. Да, его секрет и был нашим "МакГаффином"!

Ф.Т. Вы говорите о МакГаффине как предлоге для разработки сюжета?

А.Х. В данном случае– то, за чем охотятся шпионы. Вообще это требует особых пояснений. Действие большинства рассказов Киплинга, как Вы знаете, происходило в Индии, и речь в них шла о противоборстве местных жителей с британскими силами на афганской границе. Это были по большей части шпионские истории, стержень которых составляли попытки проникнуть в какую-нибудь крепость за секретными бумагами. Кража этих документов и была изначальным МакГаффином. А теперь этим термином обозначается всё в этом роде: кража планов и документов, обнаружение тайны– все равно что. Бессмысленно пробовать постичь природу МакГаффина логическим путем, она неподвластна логике. Значение имеет лишь одно: чтобы планы, документы или тайны в фильме казались для персонажей необыкновенно важными. А для меня, рассказчика, они никакого интереса не представляют.

Вам, может быть, интересно узнать, откуда появилось это слово. Это, по всей вероятности, шотландское имя из одного анекдота. В поезде едут два человека. Один спрашивает: "Что это там на багажной полке?"– Второй отвечает: "О, это МакГаффин."– "А что такое МакГаффин?"– "Ну как же, это приспособление для ловли львов в Горной Шотландии."– "Но ведь в Горной

Шотландии не водятся львы."– "Ну, значит, и МакГаффина никакого нет!" Так что видите, МакГаффин– это, в сущности, ничто.

Ф.Т. Забавно. Идея чудная.

А.Х. Не менее забавно и то, что когда я впервые начинаю работать с тем или иным сценаристом, он становится прямо-таки одержимым МакГаффином. И хотя я не устаю повторять, что все это абсолютно неважно, он прилежно выдвигает проект за проектом с тем, чтобы все досконально разобъяснить. Например, за чем охотятся шпионы в "39 шагах"? За человеком, у которого оторвано полпальца? А женщина в начале фильма, она что, знала какой-то важный секрет? И потому ее закололи?

На первых порах мы полагали– и совершенно напрасно,– что раз дело идет о жизни и смерти, для развития сюжета нужно нечто основательное. В первом варианте сценария, когда Роберт Донат прибывает в Шотландию, он по пути к шпионскому гнезду собирает дополнительную информацию. Он подымается на вершину горы и, глядя оттуда вниз, видит, что в горе напротив вмонтированы секретные самолетные ангары на случай бомбардировки. Сперва мы считали, что МакГаффин для нашего случая должен быть внушительный и зрительно впечатляющий. А потом наши размышления пошли таким путем: а что же предпримет Донат, обнаружив эти ангары? Пошлет донесение с обозначением дислокации? И какие же контрмеры примут тогда враги?

Ф.Т. По-моему, здесь был единственно возможный сценарный ход– взорвать эти ангары.

А.Х. Мы и это просчитали. Но как взорвать целую гору? Короче, мы запутывались все больше и больше, пока не остановились на простейшем решении.

Ф.Т. Другими словами, МакГаффину нет нужды быть важным или серьезным, и даже предпочтительно, чтобы он обернулся чем-нибудь тривиальным и даже абсурдным, вроде популярной мелодии из "Леди исчезает".

А.Х. Точно. В "39 ступенях" МакГаффин– механическая формула для конструирования самолетного мотора. Вместо того, чтобы записать ее на бумаге, шпионы "записали" ее в мозгу мистера Мемори, чтобы таким способом вывезти этот секрет из страны.

Ф.Т. Если я Вас правильно понял, всякий раз, когда на карту ставится человеческая жизнь, согласно правилам драматургии, обеспокоенность за нее должна достичь такого напряжения, что о МакГаффине просто забывают. Но эта стратегия очень рискованна, не так ли? Аудитория ведь может и не

удовлетвориться развязкой, то есть МакГаффином? Правда, я заметил, что Вы помещаете ее не в самом конце, а где-нибудь на пути к нему, когда ожидание развязки еще не настолько сильно сконденсировалось.

А.Х. Все это так, но главное, что я вынес для себя, что МакГаффин– это ничто. В этом я убежден, но доказать это другим практически не удается. Мой лучший– а для меня это означает– пустейший, наиболее незначительный и даже абсурдный МакГаффин– тот, что мы использовали в "К северу через северо-запад". Это, как Вы помните, шпионский фильм, и главный вопрос, на который там нужно было ответить– за чем же охотятся шпионы. В чикагском аэропорту человек из ЦРУ объясняет ситуацию Кэри Гранту и тот в недоумении обращается к стоящему рядом, имея в виду Джеймса Мейсона: "Чем он занимается?" А этот контрразведчик: "Можно сказать, вопросами импорта и экспорта."– "Но что же он продает?"– "Государственные тайны." Вот видите, МакГаффин здесь в своем чистейшем выражении– он не представляет собой ровным счетом ничего!

Ф.Т. Да, с этим все ясно. Ваши слова свидетельствуют о том, что Вы всегда четко представляете себе, что делается, и все продумываете до конца.

А между тем именно эти фильмы с МакГаффином имеют в виду критики, когда утверждают, что "Хичкоку нечего сказать". Мне кажется, на это возможен только один ответ: кинематографист и не должен ничего говорить, его задача заключается в том, чтобы показывать.

А.Х. Точно.

Ф.Т. Сразу после "Иностранного корреспондента" Вы принялись за постановку фильма, выходящего из общего ряда Ваших произведений хотя бы уже тем, что это единственная Ваша американская комедия. "Мистер и миссис Смит"– классическая история супружеской пары, которая расходится, опять соединяется и вновь ссорится.

А.Х. Это был дружеский жест по отношению к Кароль Ломбард. Она была тогда замужем за Кларком Гейблом и спросила, не сделаю ли я для нее картину. В минуту слабости я принял это предложение и в основном следовал сценарию Нормана Красны. Поскольку тип людей, изображавшихся там, был мне абсолютно чужд, я лишь снимал на пленку эпизод за эпизодом так, как они были написаны.

Со съемками этого фильма связан один побочный инцидент. Еще за несколько лет до моего переезда в Голливуд критики цитировали якобы произнесенную мной фразу: "Актеры– домашний скот". Не могу теперь вспомнить, по какому поводу я

обронил это замечание. Может быть, оно вырвалось у меня в эпоху первых звуковых фильмов, во время работы с театральными актерами. Когда у них шли утренние спектакли, они покидали съемочную площадку слишком уж заблаговременно, но я подозревал, что они позволяют себе посибаритствовать за завтраком. А для нас это потом оборачивалось бешеной гонкой. Лично я считал, что будь у них побольше совести, они удовлетворялись бы в подобных случаях бутербродом, проглоченным в такси, чтобы попасть в театр с запасом и вполне успеть наложить грим и не опоздать с выходом на сцену. Мог быть и другой повод для пренебрежительного высказывания на их счет. Мне случилось ненароком подслушать болтовню двух актрис в ресторане. Одна спрашивает:" А чем ты сейчас занимаешься, дорогая?" Вторая отвечает: "А-а, кино",– таким тоном, каким миллионерша рассказывает о посещении трущоб. Отсюда мое недовольство этими людьми, которые приходят к нам исключительно в поисках заработка. Но еще хуже писатели, особенно здешние, голливудские. Они прибывают из Нью-Йорка, заключают контракт с "МГМ" и только потом изволят интересоваться: "А что Вы от меня хотите?" Некоторые из них подписывают контракт на три месяца только затем, чтобы провести их на дармовщину в Калифорнии. Да, а почему мы об этом заговорили?

Ф.Т. Мы начали с Вашей фразы о том, что "актеры– это домашний скот".

А.Х. Ах, да. Так я веду к тому, что пришел в павильон в первый день съемок. Кароль Ломбард выстроила три загончика и разместила в них трех живых телят[12]. На шеях у них висели бирки с именами наших актеров– Кароль Ломбард, Роберт Монтгомери и Джин Реймонд.

Так вот она меня поддела. Подозреваю, что в глубине души она разделяла мое мнение.

Ф.Т. Вот мы и подошли к "Подозрению" и, пользуясь случаем, можем восполнить один пробел. В беседе о "Ребекке" я забыл спросить Ваше мнение о Джоан Фонтейн. А ведь она как актриса Вам небезразлична.

А.Х. На подготовительной стадии работы над "Ребеккой" Селзник настаивал на том, чтобы попробовать на главную роль всех женщин Голливуда, знаменитых и неизвестных. По-моему, он решил применить тот же рекламный ход, который предпринял с поисками Скарлетт О'Хара[13].

Он предлагал всем подряд звездам пробоваться на роль Ребекки. Мне казалось неудобным беспокоить актрис, в непригодности которых я был уверен заранее. Джоан Фонтейн

была в моих глазах наиболее подходящей кандидатурой на главную роль. Я почувствовал, что несмотря на то, что она хорошо знает себе цену, при случае могла бы сыграть неуверенную, робкую женщину. Она даже переигрывала, изображая застенчивость, но было совершенно ясно, что в конце концов она прекрасно справилась бы с ролью.

Ф.Т. В смысле внешней утонченности она совсем не похожа на Ингрид Бергман и Грейс Келли.

А.Х. Я тоже так считаю. Можно сказать, что "Подозрение" стало второй английской картиной, поставленной мною в Голливуде: актеры, атмосфера, сам роман, по которому она ставилась– все было британским. Сценарий писал Сэмсон Рэфелсон, который сотрудничал с Эрнстом Любичем на его первых звуковых лентах.

Ф.Т. А наряду с ним– фамильный мозговой трест: Альма Ревиль и Джоан Харрисон.

А.Х. Роман, который лег в основу сценария, назывался "Перед фактом" и настоящее имя его автора– Фрэнсиса Айлса– было АБ. Кокс. Он подписывался также псевдонимом Энтони Беркли. Я не раз подумывал об экранизации его первого романа– "Зловещее предчувствие". Книга эта открывается словами: "Только через несколько недель после того, как он принял твердое решение убить свою жену, доктор Бикли начал предпринимать реальные шаги в этом направлении". Я отказался от этой идеи потому, что нужен был очень зрелый исполнитель на главную мужскую роль. Трудно найти такого актера, разве что Алек Гиннес справился бы...

Ф.Т. А Джеймс Стюарт?

А.Х. Джеймс Стюарт никогда бы не сыграл убийцу.

Ф.Т. Некоторые критики, читавшие "Перед фактом", упрекают Вас в том, что Вы далеко отошли от романа. В нем рассказывается история женщины, которая неожиданно для себя открывает, что вышла замуж за убийцу. Но она так любит его, что безропотно позволяет убить себя. Ваш же фильм о том, что женщина, зная, что муж ее– лгун, трепач и бездельник, воображает, что он– убийца, и подозревает его– хотя факты опровергают это подозрение– в желании убить ее самое.

В нашей беседе по поводу "Жильца" Вы упомянули "Подозрение" и сказали, что продюсеры не позволили бы Кэри Гранту сыграть убийцу. Если я правильно Вас понял, Вы предпочли бы, чтобы герой фильма действительно был виноват.

А.Х. Я не особенно доволен финалом "Подозрения". У меня на уме было другое. Я придумал такую сцену. Кэри Грант несет жене стакан отравленного молока– как раз в тот момент, когда она

заканчивает письмо матери: "Дорогая мамочка, я отчаянно люблю его, но не хочу жить с убийцей. Пусть сама я умру, но общество следует оградить." Тут входит Кэри Грант с роковым стаканом и Джоан Фонтейн произносит: "Не отправишь ли это письмо маме, дорогой?" Она выпивает молоко и умирает. Наплыв и короткий кадр: Кэри Грант, беспечно насвистывая, подходит к почтовому ящику и бросает в щель письмо.

Ф.Т. Очень изобретательно. Я читал роман и он мне понравился, однако сценарий ему не уступает. Но это совсем другая история. Киноверсия, показывающая историю женщины, которая верит, что ее муж– убийца, не так надуманна, как романная– о женщине, смиряющейся с фактом, что ее муж убийца. Мне кажется, что с точки зрения психологической проработки фильм выигрывает по сравнению с книгой, потому что более богат нюансировкой характеров.

Я бы решился сказать, что неписанные голливудские законы и табу помогли очистить "Подозрение", дедраматизировав его по контрасту с массовыми экранизациями, которые спекулируют на мелодраматических элементах. Я не утверждаю, что фильм лучше романа, но если бы он писался по фильму, то мог бы получиться лучше, чем "Перед фактом".

А.Х. Может быть, да, а может быть– нет. Неопровержимо одно– при экранизации я столкнулся с массой трудностей. После окончания съемок я на пару недель уехал в Нью-Йорк, а когда вернулся, испытал прямо-таки шок. Один из продюсеров "РКО" просмотрел фильм и обнаружил, что по ряду деталей выходит, будто Кэри Грант и вправду убийца. А посему он распорядился все эти детали удалить; урезанная версия длилась всего 55 минут. К счастью, глава студии понял нелепость этого деяния и мне разрешили восстановить картину в первоначальном виде.

Ф.Т. А в остальном Вы "Подозрением" довольны?

А.Х. Ничуть. Элегантные гостиные, огромные кресла, роскошные спальни и тому подобное меня просто удручали. Все это я уже пережил с "Ребеккой". Для подобной истории нужны были соответствующие декорации. Не лучше обстояло дело с операторской работой, придавшей всему еще более отлакированный вид. Кстати, а сцена с молоком Вам понравилась?

Ф.Т. Когда Кэри Грант подымается по лестнице? Да, это блестяще сделано.

А.Х. Я велел дать туда свет.

Ф.Т. То есть, направить свет на молоко?

А.Х. Нет, мы сделали так, что свет лучился изнутри, из стакана. Кэри Грант идет вверх по лестнице, и все внимание

устремляется к этому стакану.

Ф.Т. Так оно и получилось. Очень эффектная деталь.

7

"Саботаж" против "Саботажника" • Избыток идей забивает фильм • • "Тень сомнения" • Вклад Торнтона Уайлдера • "Веселая вдова" • Убийца-идеалист • "Спасательная шлюпка" • Микрокосм войны • Как свора собак • Возвращение в Лондон • "В добрый путь" и "Мадагаскарский эпизод"

Ф.Т. Поскольку "Саботажника" часто путают с "Саботажем", снятым за шесть лет до него в Британии, давайте сразу же отметим, что "Саботажник" был поставлен в Голливуде и Нью-Йорке в 1942 году.

Молодой рабочий военного завода ложно обвинен во вредительстве. Он скрывается и знакомится с девушкой, которая поначалу собирается донести на него в полицию, а потом решает помочь ему. История, в принципе, похожа на другие Ваши рассказы об охоте на человека. Истинным украшением ее является финал– на верхушке Статуи Свободы.

А.Х. По многим параметрам "Саботажник" примыкает к фильмам "39 шагов", "Иностранный корреспондент", "К северу через северо-запад". Есть тут и МакГаффин, и наручники, и обширная территория, и местный колорит. Труднее всего было найти актера для центральной роли. Я по опыту знаю, что если главную роль играет не звезда, фильм страдает, потому что публике, как правило, безразличен персонаж, которого изображает неизвестный ей человек.

Героя "Саботажника" сыграл Роберт Каммингс; это опытный актер, но его привыкли видеть в первоклассных комедиях. У него очень комическая внешность, так что даже когда он изо всех сил старается придать своему лицу выражение отчаяния, ему это плохо удается.

Столкнулся я и с другой проблемой. По контракту с Селзником меня передали независимому продюсеру, работавшему на студию "Юниверсал". И вот, не посоветовавшись со мной, он мне навязал на главную роль актрису, которая никак не годилась для фильма.

Ф.Т. Да, Присциллу Лейн не назовешь изящной. Она довольно вульгарна.

А.Х. Это привело меня в ярость. Кроме того, меня вывело из

терпения назначение на роль злодея. В 1941 году в стране появилось много прогерманских элементов, которых называли "перваками" и которые по сути были настоящими фашистами. Их-то я и имел в виду, работая над сценарием, и на роль толстяка предназначал очень популярного актера Гарри Кэри, который выступал в вестернах в амплуа "хорошего парня .

Когда я обратился к нему с этим предложением, на меня накинулась его жена. "Меня потрясла Ваша дерзость: предложить моему супругу такую роль! Между прочим, после смерти Уилла Роджерса[14] американская молодежь видит в нем своего кумира!"

Итак, очередное разочарование. Пришлось удовольствоваться чем-то приблизительным.

Ф.Т. Второй злодей, человек, который падает со Статуи Свободы, совсем неплох. Я видел его еще в "Огнях рампы".

А.Х. Да, это очень тонкий актер, Норман Ллойд.

Ф.Т. Я обратил внимание, что продюсерами фильма значатся Дж.Скирболл и Ф.Ллойд. Не Фрэнк ли это Ллойд, который был кинорежиссером?

А.Х. Да, он самый. Знаменитая Дороти Паркер приняла участие в написании сценария[15]. Боюсь, правда, что сделанные ею добавления остались втуне: они оказались слишком изысканными. Там была сцена где герои садятся в поезд и попадают в вагон, занятый цирковыми уродами. Карлик растворяет дверь, и поначалу молодые люди не могут понять кто это сделал, только скользнув взглядом вниз, они замечают карлика. Потом появляется бородатая женщина, накрутившая на ночь бороду на папильотки, карлик по кличке "Майор" ссорится с каким-то костлявым мужчиной; сиамские близнецы не ладят между собой и общаются с помощью посредника– это забавная деталь. Одна из близняшек говорит: "Скажите ей, чтобы она как-нибудь справилась со своей бессонницей. Всю ночь не дает уснуть!"

Ф.Т. Все это очень здорово воспринимается. Публика просто со смеху покатывается.

А.Х. Вот что интересно: Фрай, настоящий вредитель, по дороге к Статуе Свободы в такси смотрит в окно; в пейзаж я вмонтировал громаду "Нормандии", которая стояла, накренившись после пожара, в нью-йоркской гавани[16]. Взглянув на нее, он отворачивается с едва заметной улыбкой. Флотские власти устроили скандал студии "Юниверсал по поводу этих кадров, потому что из них следовало, будто катастрофа с "Нормандией"– тоже результат вредительства, а значит свидетельствует о недостатке бдительности с их стороны.

Ф.Т. Я заметил пострадавшее судно, но не сообразил, что это "Нормандия". Еще один интересный момент– схватка на верхушке Статуи Свободы, когда злодей повисает в воздухе. Вы даете крупный план рукава отрывающегося по шву. Этой сценой Вы как бы говорите о том, что несмотря на протекцию Свободы жизнь висит на ниточке. Здесь снова проявило себя Ваше режиссерское умение перебросить мостик от незначительного к великому, от

банального к социально значимому.

А.Х. Да, мне нравится вплетать такие детали в ткань повествования. Но тем не менее в этом эпизоде есть серьезная ошибка. Если бы на рукаве повис не злодей, а главный герой, напряженность в публике была бы сильнее.

Ф.Т. Возможно, но сцена и без того так впечатляет, что зрители не могут не ужаснуться. К тому же немного спустя герой и сам попадает в хорошенькую переделку, когда Присцилла Лейн хватает его за руку, чтобы втащить за ограждение. Этот момент предвосхищает похожий трюк в "К северу через северо-запад", но там эпизод обогащен за счет монтажного стыка сцепленных рук– сперва на вершине горы Рашмор, а потом в купе поезда.

А.Х. Да, в "К северу..." это получилось куда лучше. И финальный кадр– непосредственно следующий за сценой в спальном вагоне– пожалуй, самый "безнравственный" из всех, что я когда-либо снял.

Ф.Т. Вы имеете в виду тот, где поезд входит в туннель?

А.Х. Да, фаллический символ.

Ф.Т. Все наиболее значительные фильмы после "К северу через северо-запад", исключая разве "Психоз"– фильмы "семейные", на которые можно прийти с детьми. В каком-то смысле "К северу..." можно рассматривать как римейк "Саботажника".

А.Х. Оба эти фильма роднит желание представить разнообразную Америку, подобно тому как в "39 ступенях" зритель имел возможность пропутешествовать с нами через Англию и Шотландию. Но в "К северу..." была задействована чрезвычайно значительная фигура, и мне удалось наконец ввести в действие гору Рашмор, о чем я много лет мечтал.

Ф.Т. Так же как "39 ступеней" считают синтезом всей Вашей деятельности в Британии, "К северу через северо-запад" можно рассматривать как свод американского периода Вашего творчества.

А.Х. Да, правильно. Во всяком случае, возвращаясь к "Саботажнику", я чувствую, что из него режиссерские идеи просто выпирают: герой в наручниках, бросающийся с моста; сцена со слепцом; тающий в тумане призрачный город с оставленным рабочими заводом; длинный план дамбы. Боюсь, мы слегка переборщили.

Ф.Т. Я не вижу в этом ничего плохого. В историях такого рода– о человеке, находящемся в опасности– основная трудность заключается в том, как справиться с девушкой, как ввести ее в действие, а затем как от нее на время избавиться, прежде чем герои вновь соединятся в финале.

А.Х. Вы правы, от этого прямо голова болит.

Ф.Т. Вы вышли из положения с помощью параллельного монтажа в последней части "Саботажника". Мужчина и девушка заперты порознь; каждый из них совершает побег по-своему, и эта вынужденная смена эпизодов, переносящих зрителя то к нему, то к ней, худо влияет на драматургическое развитие фильма. В сущности, самые сильные сцены те, в которых их объединяет опасность; например, эпизод в бальном зале.

А.Х. Я, помню, спрашивал сам себя, как же я сумею создать впечатление ловушки, в которую попадают мои герои в людном месте. Самый простой выход заключался в том, чтобы один из них произнес такие слова: "Я в ловушке". А другая ответила: "Это бред". Но подойдя к окну, могла бы убедиться, что так оно и есть. Для обыкновенного человека вся эта ситуация фантастична, абсолютно неправдоподобна. Очень трудно было с ней справиться.

Ф.Т. Но ситуация, когда человек оказывается в большей опасности в толпе, чем в безлюдном месте, часто повторяется в Ваших фильмах; Ваших героев блокируют в кинотеатре, мюзик-холле, на политическом митинге, аукционе, в бальном зале, на бирже. Эти массовые сцены, как мне кажется, провоцируют недоумение: "Это же идиотизм. Почему он не обратится к полиции или просто к прохожему?"

А.Х. Абсолютно верно. Посмотрите, что происходит в фильме "Человек, который слишком много знал", когда Джеймс Стюарт подходит к полицейскому в Альберт-Холле, чтобы предупредить о готовящемся покушении на дипломата. Полицейский просто принимает его за сумасшедшего.

Но возвращаясь к "Саботажнику", я бы добавил, что сценарию недостает строгости. Не могу заявить, что мне удалось создать во всем последовательный, точный, оригинальный сценарий. Он изобиловал идеями, но они не составились в единый порядок; не был произведен надлежащий отбор. Все должно было быть рассортировано и отредактировано еще до съемок. Фильм доказал, что избыток идей, как бы хороши они ни были сами по себе, еще не гарантирует удачи. Каждую из них следует тщательно подать, всегда имея в виду целое. А это в американском кинопроизводстве сопряжено с огромными трудностями, с поисками ответственного сценариста, компетентного в создании композиции, соразмерной замыслу.

Ф.Т. Насколько я понимаю, из всего Вами созданного Вы выше всего цените "Тень сомнения". Но этот фильм весьма не бесспорен с точки зрения хичкоковского стиля. На мой взгляд полнее всего образ Вашего творчества воплощает "Дурная слава".

А.Х. Ну, я бы не сказал, что "Тень сомнения"– мой самый любимый фильм. Если такое впечатление создается, то лишь благодаря тому, что наши друзья-правдолюбцы не нашли бы здесь повода для недовольства.

Ф.Т. А психологи?

А.Х. И психологи тоже! Но здесь-то и кроется слабость. С одной стороны, я притязаю на небрежение правдоподобием, а с другой– сам вроде бы им озабочен. В конце концов, я всего лишь простой смертный! Но такое впечатление, может быть, обязано еще и очень приятным воспоминаниям о сотрудничестве с Торнтоном Уайддером. В Англии я всегда работал с лучшими звездами и самыми блестящими писателями, но в Америке все обернулось по-другому. Толпы звезд и заносчивые драматурги, воротившие нос от моего жанра, буквально смяли меня. Вот почему мне так отрадно было узнать, что один из самых выдающихся американских драматургов изъявил желание работать со мной и очень серьезно отнесся к этому предприятию.

Ф.Т. Вы сами избрали Торнтона Уайлдера или последовали чьему-либо совету?

А.Х. Я сделал это по своей воле. Давайте-ка вспомним историю создания фильма. Женщина по имени Маргарет МакДоннел, возглавлявшая сценарный отдел у Селзника, была замужем за романистом. Однажды она сообщила мне, что у ее мужа родился замысел фильма, но он никак не соберется его развить. Она пригласила меня на обед, во время которого мы эту идею как следует обговорили. Я простился с ними, договорившись о том, что скоро получу текст на бумаге.

Скелет будущего фильма на девяти машинописных страницах был отослан Торнтону Уайлдеру. Он сам явился сюда, в эту самую студию, где мы с Вами сейчас беседуем, чтобы потрудиться над режиссерской разработкой. Мы начинали работу вместе с утра, а после обеда он продолжал ее один, записывая от руки в школьную тетрадь. Он не умел работать последовательно, прыгал с одного на другое– куда вела фантазия. Добавлю, что желание заполучить Уайлдера возникло у меня потому, что я знал его как автора удивительной пьесы "Наш городок".

Ф.Т. Я видел экранизацию этой пьесы, осуществленную Сэмом Вудом.

Главный герой "Тени сомнения" Чарли Кокли (Джозеф Коттен) приезжает в Сайта Роза навестить родных. Но истинная причина его появления там– попытка сбить со следа двух сыщиков, идущих за ним по пятам. Семья– дуреха-сестрица, ее муж и юная, обожающая своего дядю

племянница– встречает его с распростертыми объятиями.

Но понемногу девушка начинает подозревать, что ее обожаемый дядюшка и есть тот неизвестный, которого разыскивает полиция за совершенное им убийство нескольких вдов.

Ее подозрения разделяет молодой сыщик (Кэри МакДональд), который появляется в доме под предлогом регистрации избирателей. В это время на востоке страны полицейские при аресте случайно застрелили другого человека, попавшего под подозрение по этому делу, в связи с чем расследование закрывают.

Узнав о подозрениях племянницы, дядя Чарли предпринимает две неудачные попытки разделаться с ней, а потом, при посадке на поезд, который должен доставить его в Нью-Йорк, пытается столкнуть ее с платформы. Но в завязавшейся борьбе сам падает и погибает под колесами встречного поезда.

На похоронах жители Санта Роза отдают мертвому последние почести. Правда о нем остается достоянием девушки и ее друга-сыщика.

А.Х. Когда сценарий был завершен, Уайлдера призвали на службу в Отдел психологической поддержки вооруженных сил армии США. Но я чувствовал, что в сценарии чего-то не хватает, мне хотелось добавить в него несколько блесток юмора, которые уравновесили бы мрачный драматизм. Торнтон Уайдцер рекомендовал сценариста из "МГМ", Роберта Одри, но мне он показался слишком серьезным, и мы пригласили Салли Бенсон.

Прежде чем сесть за сценарий, мы с Уайлдером хотели как можно конкретнее представить себе ту обстановку, где будет разворачиваться действие. Мы выбрали подходящий городок и стали искать дом. Нашли один, но Уайлдеру он показался слишком просторным для банковского служащего. Но из беседы с хозяином выяснилось, что он как раз занимает то положение, что и наш герой, так что Уайлдеру пришлось смириться. Однако, когда за полмесяца до начала съемок мы туда вернулись, дом преобразился: хозяин на радостях отремонтировал его. Пришлось с согласия владельца опять его загваздать. По окончании съемок мы, разумеется, всё выкрасили в яркие свежие цвета.

Ф.Т. Признательность, выраженная Торнтону Уайлдеру в титрах "Тени сомнения", выглядит непривычно.

А.Х. Это был сердечный порыв; меня очень тронули его человеческие качества.

Ф.Т. Тогда почему же Ваше сотрудничество не имело

продолжения?

А.Х. Потому что он ушел на войну, и я не видел его после этого долгие годы.

Ф.Т. Меня очень интересовало, как Вам пришла в голову мысль проиллюстрировать мелодию "Веселой вдовы" танцующими парами. Этот образ повторяется несколько раз.

А.Х. И даже используется как фон для титров.

Ф.Т. Этот кадр был взят из резерва?

А.Х. Нет, я его специально подготовил для этой картины. Не помню только, кому первому пришла идея насвистывать мелодию из "Веселой вдовы"– дяде Чарли или племяннице.

Ф.Т. Сначала Вы показываете танцующие пары, оркестр играет мелодию. Потом мать напевает ее и сидящие за столом пытаются вспомнить, откуда она... Джозеф Коттен, начиная нервничать, говорит, что это "Голубой Дунай", а племянница, сперва согласившись, поправляет его: "О, нет, это "Веселая..." И тут Коттен расплескивает содержимое своего стакана, чтобы не дать ей договорить и чтобы не прозвучало страшное для него слово.

А.Х. Да, потому что это наводит на мысль о том, что он так стремится скрыть. И в то же время подчеркивает почти что телепатическую связь дяди и племянницы.

Ф.Т. "Психоз"– вторая Ваша картина, центральный герой которой– злодей. Персонаж "Тени сомнения" все же вызывает некоторую симпатию, может быть, потому, что мы ни разу не становимся свидетелями того, как он убивает вдов.

А.Х. Может быть, потому, а может быть оттого, что это убийца с идеалом; он один из тех, кто воображает себя исполняющим определенную миссию. Вполне возможно, что вдовы заслужили то, что получили, но, конечно, это не значит, что наказание должно было осуществиться его руками. Фильм вершит над ним моральный суд. Он ведь погибает в конце. Племянница нечаянно его убивает. Значит, злодеи не всегда совсем черны, а герои тоже бывают не без пятнышка. У каждого свои полутона. Дядя Чарли любил свою племянницу, но не так, как она его. И именно она его губит.

Ф.Т. Я ломаю голову над одной деталью. В первом эпизоде на станции, когда приходит поезд, в котором прибывает дядя Чарли, огромное черное облако дыма заволакивает весь перрон. Я чувствую, что в этом заложен особый смысл, потому что когда поезд отходит, уже в конце фильма, появляется только легкое облачко дыма.

А.Х. Вы правы: я специально просил дать побольше дыма в начале; это одна из тех идей, которые очень трудно осуществить

и которые проходят незамеченными. Но тут нам повезло. Положение солнца создало прелестную тень, покрывшую перрон.

Ф.Т. Черный дым знаменовал пришествие дьявола.

А.Х. Именно. Похожая деталь использована в "Птицах", когда Джессика Тэнди, потрясенная смертью фермера, уезжает в своем автомобиле. Чтобы создать это ощущение, мы специально запылили дорогу и добавили выхлопы грузовика. Этот отъезд контрастировал с мирным настроем, сопутствовавшим ее появлению на ферме. Тогда мы утрамбовали дорогу и никаких дымящих грузовиков на нее не пускали.

Ф.Т. За исключением сыщика состав исполнителей выше всяких похвал, и Вы, наверное, остались довольны игрой Джозефа Котгена и Терезы Райт. Она безупречна в роли юной американской девушки: ясный овал, милое лицо, изящная походка.

А.Х. Она была на контракте у Головина, мы ее "позаимствовали". Ирония ситуации обусловливалась ее безграничной любовью к дяде.

Ф.Т. В финальной сцене девушка и ее любимый, детектив, стоят у ворот церкви, из глубины которой слышен голос священника, воздающего хвалы дяде Чарли, уже покойному. А в это время молодая пара строит планы на будущее, и в устах их– поскольку они одни знают всю правду– слова о дяде звучат двусмысленно.

А.Х. Я не помню точно, какие слова она произносит, но смысл таков: она будет любить дядю Чарли до конца дней.

Ф.Т. "Спасательная шлюпка"– это фильм-вызов.

Главные роли в фильме исполнили: Таллула Бэнкхед, Джон Ходиак, Уильям Бендикс, Уолтер Слезак, Мэри Андерсон, Генри Халл, Гитер Энджел, Хьюм Кронин и Кэнэда Ли. История разворачивается во время второй мировой войны.

Подводная лодка торпедировала пассажирский лайнер. Несколько человек спасается в шлюпке. Среди них– модный писатель, придерживающийся левых убеждений член команды, военная медсестра, миллионер, стюарт-негр, радист, англичанка с мертвым ребенком и моряк, тяжело раненный в ногу.

Получивший повреждение в результате взрыва преследующий их торпедоносец тоже тонет. К шлюпке подплывает немецкий моряк-подводник. Сначала обсуждается вопрос, оставлять ли его на борту, но после того, как он показал свое корабельное мастерство, он взял на себя

командование "экипажем". С каждым днем сильнее становятся страдания от голода и жажды, и это обостряет взаимоотношения. И только один человек сохраняет самообладание– это оказавшийся офицером подводник, высматривающий немецкое судно и направляющий потом к нему шлюпку. Раненого матроса, обнаружившего эту хитрость, он сбрасывает за борт. Утром он объясняет это самоубийством, но, поняв правду, люди забивают его до смерти.

В тот момент, когда шлюпка приближается к немецкому судну, оно тонет в результате атаки корабля союзников. Не веря глазам своим спасшиеся наблюдают, как идет помощь, означающая, что страшное испытание позади.

Разве не дерзостью с Вашей стороны было развернуть все действие с начала до конца на борту шлюпки?

А.Х. Правильно, это был вызов. Кроме того, я хотел подтвердить с помощью этого фильма свою тогдашнюю концепцию. Анализируя всяческие психологические картины, которые были тогда в ходу, я вдруг сообразил, что тридцать процентов материала было отснято в крупных или средних планах. Чаще всего это делалось из инстинктивного желания режиссера приблизиться к герою. В этом было предощущение грядущей телевизионной эры.

Ф.Т. Очень важное замечание. Во всяком случае, раньше Вы большей частью экспериментировали с единством пространства, времени или действия. Любопытно еще и то, что "Спасательная шлюпка"– полная противоположность триллеру, это фильм психологический. Не повлиял ли на выбор этого жанра успех "Тени сомнения"?

А.Х. Нет, "Тень сомнения" никак не повлияла на "Спасательную шлюпку", на нее повлияла лишь война. Это микрокосм войны.

Ф.Т. Одно время я пребывал в уверенности, что цель "Спасательной шлюпки" заключается в том, чтобы показать, что каждый из нас несет свою вину, у каждого есть чего стыдиться, и что Ваше заключение в связи с этим таково: никто не в праве обвинять ближнего. Но теперь я вижу, что ошибался.

А.Х. И правда, ошибались. Концепция фильма совершенно иная. Мы хотели показать, что в тот период противостояния демократических сил и фашистов первые оказались прискорбно разобщены, а вторые единодушны. Мы хотели призвать демократические силы на время забыть разногласия и объединиться перед лицом общего врага, чья сила немало

зависела от его целеустремленности и духа общности.

Ф.Т. Это прозвучало очень убедительно.

А.Х. Моряк, которого играл Джон Ходиак, был коммунистом, но там был и крупный бизнесмен, почти фашист по убеждениям. В самые трудные моменты никто, даже коммунист, не знает, что делать. Это вызвало шквал критики. Видная обозревательница Дороти Томпсон дала фильму десять дней на то, чтобы духу его не было в городе.

Ф.Т. Эта картина не только психологическая, она также глубоко нравственная. В конце, например, когда люди решают расправиться с немцем, они показаны со спины.- Вы сознательно представили их в наиболее неприглядном виде?

А.Х. Да, они напоминали свору собак.

Ф.Т. В фильме есть психологический конфликт и мораль, причем одно и другое так переплетаются в драматургической ткани, что разделить их невозможно.

А.Х. Я обратился с просьбой написать сценарий к Джону Стейнбеку, но его концепция была несколько односторонней, поэтому пришлось пригласить МакКинлея Кантора, который работал над ним две недели. Мне совсем не понравилось то, что он насочинял, но в ответ услышал: "Я сделал, что мог". Я поблагодарил его за старание и нанял еще одного сценариста, Джо Сверлинга, который сотрудничал с Фрэнком Капрой. Когда со сценарием было наконец покончено и я приготовился к съемкам, обнаружилось, что повествование вырисовывается довольно невнятно. Пришлось еще раз пройтись по сценарию, пытаясь придать драматургическую форму каждому эпизоду.

Ф.Т. Вы, в частности, обыграли некоторые неодушевленные предметы, вроде пишущей машинки Таллулы Бэнкхед, ее браслет и т.п.?

А.Х. Да. Одной из мишеней, вызвавших на себя критический огонь, оказалось то, что я показал немца в более выгодном, чем остальных персонажей, свете. Но представьте себе: шел 1940-1941 год, французы капитулировали, союзники бездействовали. Немец же, который сначала отрекомендовался простым матросом, на самом деле оказался командиром подлодки; так что были все причины изобразить его более умелым моряком, чем кто-либо другой на шлюпке. Но критики настаивали, что ужасный нацист не мог быть хорошим моряком.

Как бы то ни было, хотя фильм и не побил кассовых рекордов, он хорошо прокатывался в Нью-Йорке, может быть, благодаря своей технической дерзости. Я ни разу не позволил камере выйти за пределы шлюпки; не ввел музыкального сопровождения– это было довольно смело. Конечно, образ,

созданный Таллулой Бэнкхед, удался несравненно лучше других.

Ф.Т. Она в чем-то идет тем же путем, что и героиня "Птиц", начиная как изысканная дамочка и постепенно становясь все более естественной и человечной. Ее морально-психологическая траектория отмечена вехами чисто материальными– конкретными вещами. Сначала падает в воду пишущая машинка, а в конце в море летит золотой браслет, на который пытались поймать рыбку, когда голод стал нестерпимым.

Кстати, говоря о конкретных предметах, я вспомнил, что в фильме фигурирует газета с Вашим ритуальным изображением.

Начиная с "Жильца", где, по его словам, Хичкок появился главным образом для того, чтобы "заполнить кадр", он фигурировал во всех своих фильмах. В "Жильце" он показывается дважды– за конторкой в пресс-центре и в толпе, наблюдающей за арестом. В "Шантаже" он читает газету в подземке, и мальчишка ему мешает. В "Убийстве" и "39 ступенях" он проходит по улице. В "Молодой и невинной" выступает в качестве неловкого репортера у зала суда. В фильме "Леди исчезает" он мельком показывается на лондонском перроне, в "Ребекке" проходит мимо телефонной будки. В "Тени сомнения" играет в бридж в поезде, в "Завороженном" поднимается на переполненном эскалаторе, в "Дурной славе" пьет шампанское вместе с гостями. В "Деле Парадайн" тащит футляр для виолончели, в "Веревке" сразу после титров возникает в кадре, пересекая улицу на перекрестке. В картине "Под знаком Козерога" слушает речь, в "Страхе сцены" оборачивается на улице, провожая глазами Джейн Уаймен, которая разговаривает сама с собой. В "Незнакомцах в поезде" садится в вагон, в "Я исповедуюсь" поднимается по лестнице. В ленте "В случае убийства набирайте "М"" его лицо смотрит на нас с фотографии выпускников колледжа, вклеенной в альбом. "Окно во двор" показывает его заводящим часы, а "Поймать вора"– едущим в автобусе рядом с Кэри Грантом. В "Человеке, который слишком много знал" он виден со спины наблюдающим за выступлением арабов-акробатов. В "Головокружении" и "К северу через северо-запад" он переходит улицу, в "Психозе" стоит на тротуаре в широкополой ковбойской шляпе. В "Птицах" прогуливает двух щенков, а в "Марни" шествует по гостиничному коридору.

А.Х. Это моя любимейшая роль, и должен признаться, она мне трудно далась.

Обычно я изображаю прохожих, но в океане они не попадаются. Подумывал я о том, чтобы сыграть утопленника, проплывающего мимо, да побоялся взаправду утонуть. Я не мог исполнить роль кого-нибудь из спасающихся на шлюпке, потому что не являюсь профессиональным актером.И вдруг меня осенило. Как раз в то время я сидел на суровейшей диете, этой жестокой мерой сгоняя вес с трехсот до двухсот фунтов.

Вот я и решил обессмертить свою утрату и сфотографировался в двух видах– "до" и "после" применения рекламируемого средства для похудения, "редуко", и зрители имели возможность лицезреть разницу, когда Бендикс разворачивал газету. Эта роль принесла мне бешеный успех. Толстяки просто засыпали меня письмами, желая узнать, как можно обзавестись драгоценным снадобьем.

Ф.Т. Не явилось ли Ваше решение снять два короткометражных антивоенных фильма для Британского министерства информации в 1944 году реакцией на неприятие критикой "Спасательной шлюпки"?

А.Х. Отнюдь нет! Я чувствовал потребность внести посильный вклад в победу, но был физически непригоден к службе в армии. Я знал, что если не смогу ничего сделать, то не прощу себе этого до конца жизни; мне самому важно было принять в этом хоть какое-то участие и для начала окунуться в подлинную атмосферу войны. В те дни было не так-то просто попасть в Англию. Я вылетел туда на бомбардировщике, пристроившись кое-как прямо на полу, но когда мы уже почти пересекли Атлантику, самолет повернул назад. Через два дня мне удалось вылететь вновь. В Лондоне мой старинный приятель Сидни Бернстайн возглавлял отдел кино Министерства информации. По его просьбе я снял две небольшие картины о Французском Сопротивлении.

Ф.Т. Кажется, я видел одну из них в Париже в конце 1944 года.

А.Х. Вполне возможно, потому что задумывалось показать их по всей Франции, везде, где немцы теряли почву под ногами, чтобы поднять в стране авторитет Сопротивления. Первый фильм назывался "В добрый путь".

Это короткая история о французе, которому помогают выехать из Франции по каналам Сопротивления. В Лондоне с ним беседует офицер из организации "Свободная Франция", который сообщает ему, что сопровождавший его польский офицер на самом деле является гестаповцем. После этого обескураживающего открытия дается флэшбэк– вновь совершается путь во Францию, но на этот раз особое внимание обращается на те детали, которые ускользнули от нашего взгляда

в первый раз и которые указывают на то, что проводник действительно гестаповец. Фильм завершался захватом этого человека. Одновременно главный герой узнавал, что помогавшая ему юная девушка, заподозрившая в "поляке" шпиона, была им убита.

Ф.Т. Да, это тот самый фильм, который я видел.

А.Х. Это была четырехчастевая картина, для которой "Свободная Франция" предоставила мне своих консультантов. Клод Дофен помог писать диалоги. Мы работали в моей комнате в "Кларидже", там набивалось множество французских сопротивленцев. Например, один, кажется, полковник Форестье, вечно отвергал все, что предлагалось другими. Вообще выяснилось, что "свободные французы" были очень разобщены, и их внутренние конфликты послужили основой нашего второго фильма– "Мадагаскарский эпизод".

Одним из его героев стал актер и юрист, получивший в Сопротивлении имя Кларусс. Он кончал свой шестой десяток, но был полон энергии и редко выражал несогласие с товарищами, которые тем не менее упрятали его за решетку в Тананариве. Это была подлинная история, и Кларусс сам рассказывал ее в нашем фильме. Но когда работа над фильмом закончилась, на его пути встали трудности и он, кажется, так и не вышел в прокат.

8

Возвращение в Америку • "Завороженный" • Сотрудничество с Сальвадором Дали • "Дурная слава" • "Песнь огня" • Урановый МакГаффин • Под надзором ФБР • Фильм о кино • "Дело Парадайн" • Может ли Грегори Пек сыграть английского адвоката? • Сложный кадр • С когтистыми ручищами, как у дьявола!

Ф.Т. В 1944 году Вы вернулись в Америку, чтобы ставить "Завороженного". В титрах среди прочих я заметил имя Ангуса МакФейла. Если не ошибаюсь, он сотрудничал с Вами на картине "В добрый путь!"

А.Х. Ангус МакФейл возглавлял сценарный отдел "Бритиш Гомон". Он был одним из тех молодых кембриджских интеллектуалов, которые проявили в 20-е годы интерес к кино. Я познакомился с ним в павильоне, где снимался "Жилец", когда мы оба работали на студии "Бритиш Гомон". И вновь повстречался с ним, когда приехал снимать в Лондоне свои французские короткометражки. Мы вместе набросали тогда же либретто "Завороженного". Но сценарий, который он на этой основе потом развернул, все-таки был сыроват, и в Голливуде я пригласил для подработки Бена Хекта. Поскольку он был помешан на психоанализе, выбор оказался очень удачным.

Ф.Т. В своей книге Эрик Ромер и Клод Шаброль написали, что Вы желали придать фильму более жесткий характер. Директор клиники, например, должен был иметь татуировку на ступнях– распятие,– чтобы каждым шагом попирать его. Ему также предназначалось заниматься черной магией.

А.Х. Роман "Дом доктора Эдвардса" рассказывает о сумасшедшем, которому поручают возглавить психбольницу. Он мелодраматичен и маловразумителен. Персонал клиники тоже был навербован из душевнобольных, и они творили там всякие безумства. Но мне хотелось поставить первый разумный фильм о психоанализе. И я сам стал работать вместе в Беном Хектом, который был тесно связан с известными в этой области специалистами[17].

Я решительно настроился покончить с традицией изображения эпизодов снов и галлюцинаций в виде неких туманных образов. Я осведомился у Селзника, не может ли он устроить так, чтобы с нами поработал Сальвадор Дали, и он мне это обещал, хотя вряд ли понимал, зачем это нужно. Наверное

подумал, что мне это понадобилось в рекламных целях. На самом же деле это было связано с моей идеей передать галлюцинации с особой визуальной остротой и ясностью– ярче, чем эпизоды реальной жизни. Дали мне нужен был потому, что его творчество отличает архитектурная стройность композиции, таким же свойством обладал Кирико, знаете– эти его длинные тени, определенность пространства, сходящаяся перспектива[18].

Но Дали придумал для нас нечто чересчур странное: статую, которая трескалась, как скорлупа ореха, оттуда выползали муравьи, а под всем этим скрывалась Ингрид Бергман, покрытая муравьями! Это, конечно, было совершенно немыслимо.

Мне хотелось снять галлюцинаторные сцены, придуманные Дали, на натуре, так, чтобы, снятые при естественном освещении, они казались бы до жути реальными. Эта мысль была мне очень дорога, но продюсеров беспокоила финансовая сторона дела. В результате съемки велись в павильоне.

Ф.Т. В конце концов единая сцена кошмара была поделена на четыре эпизода. Недавно я пересмотрел "Завороженного", и должен признаться, что сценарий показался мне довольно слабым.

Констанс (Ингрид Бергман)– доктор в клинике для душевнобольных. Доктор Мерчисон (Лео Кэррол) директор клиники, уходит в отставку, и персонал ожидает прибытия того, кто займет его место– доктора Эдвардса (Грегори Пек). Констанс влюбляется в нового начальника, но довольно скоро обнаруживает, что он болен, и болезнь его выражается в том, что он отождествляют себя с доктором Эдвардсом, которым на самом деле не является. Осознав свое положение, он решает, что убил настоящего доктора и бежит из больницы. Констанс следует за ним. Скрывая его от полиции, она прячет его в доме своего бывшего учителя (Михаил Чехов), готового излечить комплекс вины, которым страдает больной, с помощью психоанализа. Профессор выясняет, что псевдо-Эдвардс страдает от ощущения виновности в случайной смерти своего брата; став свидетелем похожей смерти доктора Эдвардса, он испытал новый шок. Далее оказывается, что эта смерть была подстроена Мерчисоном ради сохранения своего места. Преступника разоблачают, влюбленные могут начать счастливую жизнь.

А.Х. Ну что же, в принципе, это заурядная погоня за человеком, только в необычной обертке псевдопсихоанализа.

Ф.Т. Большая часть Ваших фильмов, в том числе "Дурная

слава" и "Головокружение", выглядят, как снятые на пленку кошмары, поэтому от фильма Хичкока на тему психоанализа невольно ожидаешь чего-то сверхестественного, из ряда вон! Вопреки этим ожиданиям зритель получает "туманный" фильм, насыщенный диалогом. На мой вкус, "Завороженный" беден фантазией, особенно на фоне других Ваших картин.

А.Х. Поскольку в дело пошел психоанализ, фантазии пришлось потесниться; мы предприняли логическое исследование психики.

Ф.Т. Вот оно что! Так или иначе некоторые сцены в фильме замечательны. Например, та, где после поцелуя раскрываются семь дверей, или первая встреча Грегори Пека и Ингрид Бергман, между которыми сразу возникает любовь.

А.Х. К сожалению, тут вступили скрипки. Это все испортило.

Ф.Т. Мне еще понравилась серия кадров после ареста Грегори Пека и крупный план Ингрид Бергман перед тем, как она разрыдалась. Зато эпизод, когда они находят убежище у профессора, неинтересен. Надеюсь, Вас не обидит, если я скажу, что в целом фильм меня разочаровал.

А.Х. Вовсе нет. Он слишком запутан, а объяснения, которые даются в финале, малопонятны.

Ф.Т. Мне кажется, что фильм ослабило еще и участие Грегори Пека– то же самое произошло и с "Делом Парадайн". Если Ингрид Бергман– необыкновенная актриса, идеально вписывающаяся в Ваш стиль, то Грегори Пек совсем не хичкоковский актер. Он для этого слишком поверхностен, а главное– у него пустые глаза. Так или иначе, "Дело Парадайн" я ставлю выше "Завороженного". А Вы что скажете?

А.Х. Не знаю. Там есть свои недостатки.

Ф.Т. Мне не терпится перейти к "Дурной славе", потому что это любимейший мой фильм Хичкока, по крайней мере, из черно-белых. На мой взгляд, "Дурная слава"– квинтэссенция творчества Хичкока.

А.Х. Когда я приступил к работе над сценарием "Дурной славы" с Беном Хектом, мы начали с поиска МакГаффина и как всегда следовали путем проб и ошибок, кидаясь из стороны в сторону. Основной замысел у нас определился сразу. Ингрид Бергман предназначалась роль героини, Кэри Гранту– сотрудника ФБР, который сопровождает ее в Латинскую Америку, где она внедряется в шпионское нацистское гнездо, чтобы выяснить их цели. Поначалу мы предполагали ввести в фильм правительственных чиновников и полицейских и целые группы немецких иммигрантов, занимающихся в секретных лагерях в Латинской Америке создание мармии. Но мы терялись перед

перспективой того, что же последует в результате формирования такой армии. И мы отказались от этой идеи в пользу МакГаффина, который был проще, но конкретнее: уран, спрятанный в винных бутылках.

Сначала продюсер заказал мне фильм по старомодному рассказу "Песнь огня", напечатанному в "Сатердей ивнинг пост". Это была история молодой девушки, влюбившейся в сына богатой нью-йоркской матроны. Девушку беспокоила тайна ее прошлого. Она чувствовала, что ее великой любви придет конец, если мать возлюбленного что-нибудь разнюхает. Что это была за тайна? Во время войны контрразведка поручила театральному импресарио подыскать им молодую актрису для агентурной работы. Ее миссия заключалась в том, чтобы переспать с одним шпионом и получить от него нужную информацию. Импресарио предложил на эту роль ее, и она согласилась. И вот теперь, в позднем раскаянии она идет к импресарио и делится с ним своими проблемами, а он не задумываясь передает все матери молодого человека. История заканчивалась следующим вердиктом мамаши: "Я всегда верила, что мой сын выберет себе достойную невесту, но я и предположить не могла, что судьба сведет его с такой замечательной девушкой!"

Такова была задумка для Ингрид Бергман и Кэри Гранта при режиссере Альфреде Хичкоке. После обсуждения ее с Беном Хектом мы решили, что из всей этой муры мы оставим лишь то, что девушке пришлось лечь в постель со шпионом, чтобы добыть секретные сведения. А в остальном мы потихоньку развиваем действие в совершенно ином направлении и вводим МакГаффин–бутылки с ураном.

Продюсер вопрошает: "Ради бога, объясните, что все это значит?"

Я отвечаю: "Это уран, такая штука, из которой пытаются сделать атомную бомбу!"

И тогда он спрашивает: "А что такое атомная бомба?"

Как Вы помните, на дворе стоял 1944-й, до Хиросимы оставался год. У меня была единственная зацепка. Мой друг-писатель рассказывал о том, что ученые работали над секретным проектом где-то в Нью-Мехико. Они были так засекречены, что, раз оказавшись в этом месте, уже оттуда не выходили. Мне было известно также о том, что немцы производили эксперименты с ураном в Норвегии. Вот эти сведения и подсказали мне уранового МакГаффина. Продюсер смотрел на это скептически, ему казалась нелепой затея с атомной бомбой как основа сюжета. Я отвечал в том духе, что это вовсе не основа сюжета, а всего лишь МакГаффин, и что не следует придавать ему слишком серьезного

значения.

И, наконец, я заключил свою апологию следующими словами: "Слушай, если тебе не нравится уран, пусть это будут промышленные алмазы, которые нужны немцам для обработки средств вооружения". И добавил, что если бы не "военный" сюжет, можно было бы закрутить интригу вокруг хищения бриллиантов, так что совершенно безразлично, насчет чего будет интересоваться героиня.

Но мне так и не удалось убедить продюсеров и через несколько недель проект был продан студии "РКО". Другими словами, Ингрид Бергман, Кэри Грант, сценарист Бен Хект и Ваш покорный слуга– все мы были проданы в одном пакете.

Но я хочу кое-что добавить по поводу уранового МакГаффина. Это произошло через четыре года после выпуска "Дурной славы". Я плыл на "Куин Элизабет", и там познакомился с человеком по имени Джозеф Хейзен, ассистентом продюсера Хола Уоллеса. Он сказал мне: "Я всегда мечтал дознаться, как Вам удалось выведать про атомную бомбу за год до Хиросимы. Когда нам предложили сценарий "Дурной славы", мы отвергли его, потому что нам показалось идиотизмом строить фильм на такой ерунде".

Был еще случай накануне съемок "Дурной славы". Бен Хект и я посетили Калифорнийский технологический институт в Пасадене, чтобы побеседовать с доктором Милликеном, одним из ведущих американских ученых. Нас проводили в его кабинет, и там в углу стоял бюст Эйнштейна. Очень выразительный. И первое, что мы спросили, было: "Доктор Милликен, каких размеров будет атомная бомба?"

Он посмотрел на нее и ответил: "Вы хотите, чтобы нас вместе с Вами арестовали?" И потом целый час объяснял нам, насколько невозможен наш замысел и т.п. Ему показалось, что он нас разубедил, и как я потом узнал, с тех пор ФБР взяло меня под контроль на три месяца.

Да, но вернемся к мистеру Хейзену, с которым я беседовал на корабле; когда он отозвался о нашей идее как об идиотской, я среагировал так: "Это лишний раз подтверждает то, что зря Вы придаете такое значение МакГаффину. "Дурная слава"– это просто история любви мужчины и женщины, которая из долга вынуждена лечь в постель другого человека и даже выйти за него замуж. Вот о чем фильм. Эта ошибка дорого Вам обошлась, потому что фильм стоил два миллиона долларов, а продюсеры получили прибыль в восемь миллионов".

Ф.Т. Значит, успех был значительный. Кстати, а в какую сумму обошлось создание "Завороженного"?

А.Х. "Завороженный" обошелся дешевле; на постановку ушло около полутора миллионов, а прибыль составила семь миллионов.

Ф.Т. Я ужасно рад тому, что "Дурная слава" время от времени выходит в прокат по всему свету. За двадцать лет фильм ничуть не устарел и кажется очень современным со своей исключительно четкой сюжетной линией и небольшим числом эпизодов. С точки зрения того, как он достигает максимального эффекта с минимумом элементов, он может служить образцом сценарной конструкции. Все сцены с саспенсом вертятся вокруг двух предметов– ключа и винных бутылок с ураном. Не забудем и классический треугольник– двое мужчин любят одну женщину.

В конце войны в Америке нацистский агент приговаривается к тюремному заключению. Его дочь Алисия, непричастная к его деятельности, ведет бурную жизнь. Однажды к ней обращается правительственный агент по имени Девлин (Кэри Грант) с просьбой выполнить одну секретную миссию. Она принимает предложение, и они оба отправляются в Рио. Между ними завязывается любовь, но Девлин не вполне доверяет девушке из-за ее прошлого и пытается сохранить определенную дистанцию. Задание, порученное Ал исии, состоит в том, чтобы установить связь с неким Себастьяном (Клод Рейне), бывшим другом ее отца, в доме которого нашли приют обосновавшиеся в Бразилии важные лица нацистского движения. Алисия успешно справляется с этой частью задания и становится своим человеком в доме Себастьяна. Он влюбляется в нее и предлагает выйти за него замуж. Она надеется, что Девлин будет против, но он воздерживается, и она соглашается на брак.

Несмотря на неприязненное отношение свекрови Алисия становится полновластной хозяйкой в доме. Теперь ей поручают завладеть ключом от подвала, который Себастьян всегда держит при себе. Во время одного из приемов Алисия и Девлин обследуют подвал и обнаруживают в нем уран, спрятанный в бутылках из-под вина.

На следующее утро Себастьян, прознавший, что его жена– американская разведчица, начинает с помощью своей матери подмешивать ей яд. Он пытается обставить ее смерть таким образом, чтобы она показалась естественной и тем самым скрыть собственную промашку от своего нацистского окружения.

Не имея никаких сведений от Алисии в течение долгого

времени, Девл ин в тревоге является в дом Себастьяна и находит Алисию в критическом состоянии.

Со словами любви он берет ее на руки и на глазах беспомощного Себастьяна, не решающегося поднять шум, садится вместе с Алисией в машину. Когда она трогается с места, Себастьян в страхе оборачивается, встречаясь глазами со своими соотечественниками, кольцо которых зловеще смыкается вокруг него.

Думается, из всех Ваших картин в этой Вам наилучшим образом удалось достичь соответствия замысла и его воплощения. Не знаю, делали ли Вы рисунки к каждому кадру, но на глаз композиция каждого из них совершенна, как в рисованном мультфильме. Как одно из уникальнейших качеств, присущих картине, я отметил бы еще и редкостное сочетание максимальной простоты и утонченного стиля.

А.Х. Мне приятно, что Вы отметили именно это, потому что как раз простоты мы и добивались. Как правило, в шпионских фильмах избыток насилия, а здесь мы старались по возможности избежать его. Убийство у нас самое непримечательное, такое же обыденное, как те, о которых изо дня в день сообщают газеты. Клод Рейне и его мать пытаются убить Ингрид Бергман, постепенно отравляя ее мышьяком.

Обычно, когда киношпионы собираются от кого-нибудь избавиться, они не заботятся о подобных предосторожностях; просто стреляют или инсценируют несчастный случай, к примеру, автокатастрофу. А мы предприняли попытку заставить шпионов действовать как агентов рационально организованного зла.

Ф.Т. Верно. Но с другой стороны, злодеи у Вас человечны и даже ранимы. Они нагоняют страх, но и сами испытывают его.

А.Х. Мы вели эту линию через весь фильм. Помните сцену, когда Ингрид Бергман, получив инструкции быть полюбезнее с Клодом Рейнсом, встречается с Кэри Грантом, чтобы дать ему отчет? Она сообщает: "Он хочет на мне жениться". Эти слова, как и весь диалог, звучат обыденно, но манера, в которой это снято, вводит в эпизод дополнительный подтекст. В рамке кадра только два человека– Кэри Грант и Ингрид Бергман, и весь эпизод вертится вокруг одной фразы– "Он хочет на мне жениться". Возникает подобие эмоционального саспенса– ожидание согласия или несогласия выйти замуж. Но саспенс не развивается, потому что ответ на этот вопрос пока не имеет значения. Зрителю легко примириться с тем, что такой брак состоится. Я намеренно оставил важный эмоциональный фактор незадействованным. Потому что дело не в том, выйдет Ингрид Бергман за Клода

Рейнса или нет. Значение имеет лишь то, что, вопреки всем ожиданиям, человек, за которым она шпионит, сделал ей предложение.

Ф.Т. Если я Вас правильно понял, самый важный момент в этой сцене не ответ Ингрид Бергман на предложение, но сам факт такого предложения.

А.Х. Вот именно.

Ф.Т. Это предложение произвело эффект разорвавшейся бомбы. Вряд ли кому-нибудь могло прийти в голову, что в шпионском фильме возникнет вопрос о браке.

Вот что еще произвело на меня сильное впечатление– и Вы, кстати, возвращаетесь к этому в "Под знаком Козерога"– неуловимый переход от одного типа отравления к другому, от вина к яду. В сцене, где Кэри Грант и Ингрид Бергман сидят рядом и она внезапно чувствует действие мышьяка, ему кажется, что она перепила, и это вызывает у него неприятноечувство. В этом непонимании высокий драматический накал.

А.Х. Важно было подать процесс отравления без излишней драматизации; я не хотел придавать этому факту мелодраматического оттенка.

Пружина "Дурной славы"– извечный конфликт любви и долга. У Кэри Гранта задание– и в этом ирония ситуации– толкнуть Ингрид Бергман в постель Клода Рейнса. Отсюда двусмысленность этого образа. А Клод Рейне тоже по-своему симпатичен– и потому, что доверие его оказывается обманутым, и потому, что любовь его, скорее всего, глубже, чем у его соперника. Все эти психодраматические нити вплетены в сюжетную ткань шпионского фильма.

Ф.Т. Великолепна в фильме операторская работа Теда Тетцлафа.

А.Х. Помню, мы работали эпизод: Ингрид Бергман и Кэри Грант едут в машине; она слегка навеселе и слишком превысила скорость. Снималось это в павильоне, на проектном экране мы показывали, как за их машиной следует на мотоцикле полицейский. Когда он выходил из кадра справа, я делал монтажный стык, снимая его потом уже на площадке.

Когда Тетцдаф объявил, что готов к съемке, я сказал: "А не дать ли нам немного света сбоку, как бы скользящим по их затылкам? Тогда создастся иллюзия движения мотоциклиста".

Ему самому такая мысль не приходила в голову, а то, что я лезу в его дела, не очень-то понравилось. Он сказал: "Начинаешь смыслить в технике, а, папаша?"

Во время съемок произошел один печальный случай. Нам понадобился дом на Беверли Хиллз, на "роль" здания, в котором

обосновались нацисты в Рио. Заведующий отделом натурных съемок послал кого-то из служащих показать мне дом, который они выбрали. Мой провожатый был тихий маленький господин– это был тот самый человек, которому я когда-то впервые представил нарисованные мною титры на студии "Феймос Плейерз-Ласки". Это было в 1920 году.

Ф.Т. Ужасно.

А.Х. Да. Я не сразу узнал его, а когда вспомнил, почувствовал себя мерзейше.

Ф.Т. Вы показали ему, что узнали его?

А.Х. Нет. Это одна из трагедий нашей профессии. Когда я снимал "39 шагов", потребовалось сделать несколько незначительных кадров, и чтобы

побыстрее управиться с ними, продюсер отдал кому-то распоряжение снять их без моего участия. Выяснилось, что дело поручено Грэму Катсу. Я возразил: 'Только не ему. Я с ним работал. Я писал ему титры для фильма "Женщина женщине". Не могу же я теперь использовать его как ассистента!"

И в ответ услышал: "Если мы не позволим ему это сделать, он останется без работы, а ему нужны деньги". Мне пришлось согласиться, но все-таки это ужасно, правда?

Ф.Т. Да. Но, возвращаясь к "Дурной славе", я хотел бы добавить, что одно из главных слагаемых ее успеха– актерский ансамбль: Кэри Грант, Ингрид Бергман, Клод Рейне и Леопольдина Константен. Вместе с Робертом Уокером и Джозефом Коленом, Клод Рейне несомненно стал лучшим в Вашей галерее злодеев. Он до боли человечен. И очень трогателен: маленький мужчина, влюбленный в женщину выше его ростом...

А.Х. Да, Клод Рейне и Ингрид Бергман составили великолепный дуэт, но на крупных планах разница в росте между ними так бросалась в глаза, что когда они появлялись в кадре рядом, Рейнсу приходилось подставлять ящик. Однажды нам надо было снять сцену, где они встречаются, идя навстречу друг другу. Тут уж никаких ящиков не подставишь. Я придумал вот что: мы подостлали неровный деревянный помост, который подымался по мере того, как он приближался к камере.

Ф.Т. Очень забавно придумывать все эти штуки, особенно когда снимаешь широкоэкранные фильмы, потому что там для каждого кадра надо опускать люстры, картины и прочее, а кровати, столы, стулья и что там еще стоит на полу– приподнимать. Для случайно забредшего на площадку человека это смешное и нелепое зрелище. Мне часто приходило в голову, какую первоклассную комедию можно было бы поставить о

съемках фильма.

А.Х. Это замечательная идея. Можно было бы все действие разместить на студии. Но само оно должно разворачиваться не перед камерой, а вне площадки, между съемками. Звезды и статисты меняются местами. Возникает чудный контрапункт между тривиальной историей, которая снимается, и реальной драмой, происходящей на съемках. Например, ненависть между оператором и осветителем. Когда оператор поднимается накране, у него возникает возможность обменяться парой ласковых со своим партнером. И разумеется, все это надо снабдить сатирическим подтекстом.

Ф.Т. У нас во Франции появилась подобная картина– "Веронские любовники" Жака Превера и Андре Кайатга. Но по моим наблюдениям фильмы из жизни закулисья не пользуются успехом.

А.Х. Это зависит от того, как они сделаны. У нас, например, наибольший успех выпал на долю фильмов "Чего стоит Голливуд?" и "Звезда родилась!"

Ф.Т. Вы правы, я бы добавил сюда "Пение под дождем" с прекрасными гэгами, обыгрывающими реалии раннего звукового кинопроизводства[19].

Ф.Т. В титрах "Дела Парадайн" как автор сценария указан сам Селзник. Там еще сказано, что сценарий по роману Роберта Хиченса написан при участии миссис Хичкок (Альмы Ревиль).

Миссис Парадайн (Алида Валли), красивая женщина с сомнительным прошлым, обвиняется в убийстве своего слепого супруга. Ее адвокат Кин (Грегори Пек), женатый на хорошенькой женщине (Энн Тодд), серьезно влюбляется в свою клиентку. Он убежден в ее невиновности. Накануне суда он узнает, что миссис Парадайн была любовницей конюха (Луи Журдан).

Судебное разбирательство ведет судья Хорнфилд (Чарльз Лаутон), который после неудачной попытки стать любовником жены Кина испытывает к нему явную враждебность.

На свидетельское место вызывается конюх. Под беспощадным напором Кина он признает, что его любовница совершила преступление, в котором ее обвиняют, а потом кончает самоубийством. Здесь же, в зале заседаний, миссис Парадайн обнаруживает, что ее защитник влюблен в нее и с вызовом признает свою вину.

Под тяжестью двойного удара Кин покидает зал суда.

Теперь под вопросом оказывается и его карьера. Единственное, что может утешить его– бесконечная преданность жены.

А.Х. Роберт Хиченс написал еще "Сад аллаха", "Белла Донна" и множество других романов. В начале века он был знаменит. Миссис Хичкок и я набросали первый вариант сценария по просьбе Селзника, видевшего в этом проекте возможность финансовой удачи. Я рекомендовал для дальнейшей проработки Джеймса Бриди, шотландского драматурга, известного и в Англии. Он разменял шестой десяток и был очень независимым субъектом. Селзник вызвал его в Нью-Йорк, но почему-то в аэропорту его никто не встретил, и первым же рейсом он вылетел домой. Над сценарием он трудился в Англии, и по окончании работы переслал его мне. Результат получился не вполне удачным. Селзник решил сам сделать адаптацию романа для экрана– это было в его стиле. Он писал по эпизоду в день и таким конвейерным способом отсылал на площадку. Работать в таком режиме было очень неудобно.

Хочу остановиться на некоторых самых очевидных недостатках фильма. Начать с того, что я считаю Грегори Пека неподходящим актером на роль английского адвоката.

Ф.Т. А кого бы Вы сами предпочли?

А.Х. Я пригласил бы Лоренса Оливье. Может быть, Рональда Коулмена[20]. Мы надеялись, что Грета Гарбо вернется в кинематограф и сыграет у нас роль жены. Но главной промашкой было назначение на роль конюха Луи Журдана. Ведь главная тема "Дела Парадайн"– деградация джентльмена, который влюбляется в обвиняемую, женщину, совершившую убийство, и к тому же нимфоманку. Его падение особенно ощутимо в сцене очной ставки, когда он сводит героиню с одним из ее любовников, грумом. И этот человек должен пахнуть лошадьми, вонять конским навозом.

К сожалению, Селзник уже подписал контракт с Алидой Валли[21],– он надеялся, что она станет второй Бергман,– а заодно с Луи Журданом, так что пришлось работать с ними, что фатально сказалось на картине.

Я довольно смутно представлял себе, как могло совершиться это убийство– ведь в доме было полно народу, люди ходили по коридорам, заходили в комнаты. Я плохо воображал себе топографию дома. Одно мне было интересно– показать, как такая женщина, как миссис Парадайн, попадает в руки полиции, как она проходит через все их формальности и как она, покидая дом в сопровождении двух полицейских, бросает камеристке: "Вряд ли я

вернусь к обеду". А потом– как она проводит ночь в камере, из которой, судя по всему, ей уже не выйти. Эта ситуация почти повторяет ту, что исследовалась в фильме "Не тот человек".

Может быть, это отражает мои собственные потаенные страхи, но я всегда особенно остро чувствовал драматизм ситуации, в которой обыкновенный человек внезапно лишается свободы и оказывается запертым с закоренелыми преступниками. Когда это происходит с отъявленными нарушителями закона, мне это малоинтересно. И более всего интригуют меня те случаи, когда в дело оказывается замешанным лицо из высоких кругов.

Ф.Т. Этот контраст очень хорошо проработан в том эпизоде, где Ваша героиня попадает в тюрьму. Тюремщица при обыске запускает пальцы в ее волосы. Кстати, по-моему, Энн Тодд в роли жены адвоката тоже не очень на месте?

А.Х. Боюсь, этот образ вообще очень поверхностно выписан.

Ф.Т. Пожалуй, лучше всего проявили себя актеры, играющие второстепенных персонажей– Чарльз Лаутон в роли судьи и Этель Бэрримор в роли его жены. В финале они вдвоем разыгрывают замечательную сценку, где Этель Бэрримор обнаруживает свои симпатии к Алиде Валли, а Чарльз Лаутон не проявляет к ней ни малейшей жалости.

Еще я выделил бы сцену между ним и Энн Тодд, в которой он оказывается похотливым старикашкой. Камера, скользнув по обнаженным плечам Энн Тодд, заглядывает в его глаза. Не обращая внимания на ее мужа и свою жену, он подходит к софе, садится рядом и спокойно кладет руку на ее ладонь. Этот маленький эпизод снят довольно сдержанно, но впечатление производит очень сильное.

А.Х. Да, очень. Все элементы конфликта были заявлены в самом начале фильма, это позволило развернуть эпизод в судебном зале с высочайшим накалом.

Хочу напомнить Вам один любопытный момент в этом эпизоде, когда в зал для дачи показаний вызывают Луи Журдана. Он должен пройти позади Алиды Вали– в эту секунду она поворачивается к нему. Мы стремились создать впечатление, что она нюхом чувствует его присутствие, не просто догадывается об этом, а физически ощущает. Снималось это в два приема. Камера показывала лицо Алиды Валли, а на заднем плане виднелся Луи Журдан, приближающийся к свидетельскому месту. Сначала мы сняли сцену без нее; камера фиксировала его проход круговой панорамой под углом 200 градусов от двери до свидетельской скамьи. Потом снимали героиню на переднем плане: усадили ее фронтально на вертящемся стуле, и когда камера достигала ее, она от нее отворачивалась. Техника сложная, но заниматься этим

было интересно.

Ф.Т. Гвоздем процесса безусловно стал тот момент, когда Грегори Пек покидает зал суда, отказываясь от защиты. Я согласен с Вами, что Лоренс Оливье больше соответствует этой роли. А кого Вы имели в виду на роль, сыгранную Луи Журданом?

А.Х. Роберта Ньютона.

Ф.Т. Я понимаю, почему. Он прекрасно изобразил бы натуру грубую, неразвитую.

А.Х. А эти когтистые ручищи, просто сатанинские!

9

"Веревка": с 7.30 до 9.15 • Единый эпизод • Облака из стекловолокна • Цвета и тени • Тающие стены • Фильмы нужно монтировать • Как сделать, чтобы шум поднимался с улицы • "Под знаком Козерога" • Инфантилизм и другие ошибки суждения • В укрытие! • "Ингрид, это всего лишь киношка!" • "Страх сцены" • Флэшбэк, который обманул • Чем лучше злодей, тем лучше фильм!

Ф.Т. "Веревка" вышла в 1948 году. Этот фильм с разных точек зрения стал вехой в Вашем творчестве. Во-первых, Вы дебютировали в роли продюсера; во-вторых, это Ваш первый цветной фильм, и наконец, технически он представлял собой невиданную дерзость. В какой мере сценарий отличался от пьесы Патрика Хэмилтона?

А.Х. В незначительной. Сценарий подготовил Артур Лоренц, Хьюм Кронин помог мне его довести до кондиции. Диалог частично был взят из пьесы, а частично сочинен Лоренцом.

Для меня "Веревка"– всего лишь трюк; только так я и могу к ней относиться. Не знаю даже, что меня в ней так позабавило, что я решил ею заняться.

В театральной пьесе сценическое время и время ее разыгрывания совпадали. Действие начинается в тот момент, когда подымается занавес и продолжается до самого конца, пока он не опускается. Меня заинтриговала мысль осуществить подобный эксперимент на экране. Я пришел к выводу, что выполнить эту задачу можно единственным способом: снять все происходящее как единый эпизод, начинающийся в 7.30 и заканчивающийся в 9.15 вечера. То есть, я решил воплотить свою безумную идею в виде цельного непрерывного плана.

Квалификация Альфредом Хичкоком "Веревки" как трюка требует пояснения для читателей, не осведомленных в съемочной практике. Обычно фильмический эпизод делится на планы, длящиеся от пяти до пятнадцати секунд. Фильм продолжительностью полтора часа содержит в среднем 600 планов. Иногда– и это особенно свойственно фильмам Хичкока с их дробным монтажом– число кадров доходит до тысячи или около того; в "Птицах" 1360 кадров.

В "Веревке" каждый кадр длится 10 минут, именно такова длина одной кассеты с пленкой, заправляемой в кинокамеру.

В истории кино– это единственный случай, когда фильм был целиком отснят без остановок для смены точек съемок.

Оглядываясь теперь назад, я вижу, насколько абсурдным был мой замысел, ибо я порывал с собственными теориями, для которых первостепенное значение имеет монтаж как основное средство визуального повествования. С другой стороны– фильм был "смонтирован" еще до начала съемок у меня в голове. Но подвижность камеры и движение актеров в кадре следовали моей монтажной практике. Иначе говоря, я остался верен своему правилу варьировать масштабы кадра в зависимости от его эмоциональной содержательности в каждом эпизоде.

Поскольку Альфред Хичкок касается здесь исключительно технических сторон "Веревки", достаточно будет самого краткого изложения фабулы. Все действие сосредоточивается летним вечером в одной нью-йоркской квартире. Двое молодых гомосексуалистов (Джон Долл и Фарли Грейнджер) душат веревкой своего однокашника просто для того, чтобы пощекотать нервы, и прячут труп в сундуке, который стоит в той самой комнате, где должны собраться на коктейль его родители и невеста. Среди ожидаемых гостей и их бывший профессор из колледжа, в котором они все учились (Джеймс Стюарт). В разгар вечеринки молодых людей подмывает произвести впечатление на преподавателя, время от времени подбрасывая ему кусочки соответствующей информации, которые складываются в его голове в единую картину. К концу вечера он находит труп и передает преступников в руки закона.

Естественно, пришлось преодолеть на этом пути массу трудностей, посложнее тех, что ставила перед нами работа с камерой. Поскольку действие начинается белым днем, а кончается затемно, нам пришлось позаботиться о постепенном изменении освещения в течение этих двух часов. Не менее трудно было поддерживать развитие действия без наплывов и временных скачков. Были и другие сложности, например, перезарядка камеры, когда кончалась кассета с пленкой, без прерывания сцены. Мы справлялись с этим так: кто-нибудь из персонажей проходил прямо перед камерой, на секунду закрывая собой площадку, а мы тем временем начинали снимать другой камерой. То есть, останавливались на крупном плане чьего-нибудь пиджака и с него же возобновляли съемку.

Ф.Т. Не считая всех этих трудностей дело осложняло и то, что Вы впервые использовали цвет.

А.Х. Да. Но я был настроен свести его к минимуму. Мы построили декорации, включающие гостиную, холл и кусок кухни. За окном полукругом простирался силуэт Нью-Йорка, параллельно которому в основном и двигалась камера. Чтобы представить все в правильных пропорциях, фон декорации был в три раза больше реальных размеров комнаты. А между оконным стеклом и задником мы поместили изображение облаков из стекловаты. Каждое облако двигалось, одни из них были подвешены на невидимой зрителю проволоке, другие лежали на специальных подставках, и все они располагались таким же полукругом. Облака двигались согласно специально разработанному плану, слева направо. Собственно, их движение ни разу специально не акцентировалось; когда меняли кассету, рабочие передвигали облака насколько следовало. Как только какое-нибудь из них доходило до "горизонта", его снимали, а на противоположной стороне появлялось новое.

Ф.Т. А как насчет цвета?

А.Х. Когда до конца фильма оставалось снять четыре-пять роликов, иначе говоря, “на закате”, я сообразил, что солнечный свет у нас слишком интенсивный, и последние пять роликов пришлось переснять. А теперь можно подробнее поговорить о цвете.

Даже средний оператор является очень тонким специалистом. Он может из любой женщины сделать красавицу, создать впечатление естественности, снимая при искусственном освещении и т.п. Но главное в его профессии– художественный вкус. Обладание чувством цвета и вкусом к подбору цветов. Для оператора, снимавшего "Веревку", все закаты были на одно лицо, если можно так выразиться. По-моему, он вообще забыл, как они выглядят в природе, и то, что он снял, походило на пошлую открытку.

Джозеф Вэлентайн, снимавший "Веревку", работал и на "Тени сомнения". Когда я увидел первый отснятый материал, я понял, что с помощью цвета можно выразить гораздо больше, чем на черно-белой пленке. Оказалось также, что при цветовой съемке используют такое же освещение, что и при черно-белой. А я, как уже говорилось, испытывал особенную симпатию к тому типу освещения, который американцы использовали в 20-х годах, потому что с его помощью преодолевалась двухмерность фигуры, актер отделялся от фона благодаря боковому освещению.

В цветном кино все это уже не нужно, разве в том случае, когда одежда актера одного цвета с фоном, но это

исключительный случай. Это, казалось бы, элементарно, но некоторые привычки настолько сильны, что отрешиться от них чрезвычайно трудно. Работая в цвете, мы забываем об источнике света. И вот то в одном, то в другом фильме видим, как персонажи двигаются по сумрачному коридору, соединяющему, скажем, сцену и гримерные, отбрасывая на стены угольно-черные тени, потому что площадка освещена ярчайшими юпитерами. И не перестаешь удивляться, откуда же за кулисами столько света.

Я убежден, что проблема освещения в цветном кино еще не решена. Я впервые попытался изменить стиль освещения в "Разорванном занавесе". Джек Уоррен, который работал со мной на съемках "Ребекки" и "Завороженного", здорово мне помог тогда в качестве оператора.

Следует помнить, что цвета как такового вообще не существует, как и нет, например, лица, пока на него не ляжет свет. Первое, что я уяснил себе в Школе искусств, это то, что не существует линий, есть только свет и тень. В первый свой день в Школе я сделал рисунок; он был вполне хорош, но поскольку я использовал линии, он был неправилен, и на ошибку мне указали.

Возвращаясь к "Веревке", хочу сказать, что мы все же немного использовали там боковое освещение. Через четыре или пять дней оператор "заболел". Я связался с консультантом фирмы "Текниколор", и их люди вместе с главным осветителем закончили работу.

Ф.Т. А что бы Вы рассказали о движении камеры?

А.Х. Техника движения камеры была в малейших деталях проработана до начала съемок. Мы разметили площадку, и номера участков служили нам ориентирами. Камеру требовалось устанавливать на позицию №1, 2 и т.д. в соответствии с течением диалога. Мебель была на колесиках, так что можно было убирать ее, давая дорогу камере. Наблюдать за съемкой было забавно.

Ф.Т. Удивительно, что все делалось бесшумно, и Вы записывали звук синхронно. Для европейца, особенно снимающего в Париже или в Риме, это непредставимо!

А.Х. Да и в Голливуде это неслыханно! Нам пришлось настелить специальное покрытие на пол. В начале фильма, как Вы помните, двое молодых людей душат третьего и прячут его тело в сундук. Идет лаконичный диалог. Еще несколько слов добавляется, когда они идут в гостиную и оттуда в кухню. Стены у нас убирались по бесшумным рельсам, и свет по мере необходимости гас или разгорался. Я так боялся, что у нас что-нибудь да сорвется, что первые несколько минут съемки даже не мог глядеть на площадку. Первые восемь минут все шло гладко, и

вдруг, когда камера панорамировала проход убийц к сундуку, прямо в фокусе оказался осветитель, стоявший у окна. Так что самый первый дубль был загублен.

Ф.Т. Любопытно, сколько вообще дублей делалось для каждого ролика? То есть, сколько из них Вы завершили без помех и сколько пришлось переснимать?

А.Х. Десять дней мы репетировали с камерой, актерами и светом. Потом восемнадцать дней снимали, в том числе девять потратили на пересъемку из-за слишком оранжевого солнца, о котором я упоминал.

Ф.Т. Восемнадцать съемочных дней. Шесть совсем напрасных. А могли бы Вы отснять за один день два полных ролика?

А.Х. Нет, вряд ли.

Ф.Т. Как бы то ни было, я отказываюсь считать "Веревку" всего лишь трюкачеством, особенно если брать ее в контексте Вашего творчества: режиссер поддается искушению слить все компоненты фильма в единое целое, в неразрывное деяние. С любой точки зрения это– еще один шаг вперед в Вашем творческом развитии.

И все же, взвешивая все за и против и учитывая опыт крупнейших режиссеров мира, классический монтаж, отсчитывающий свой век с Д.У.Гриффита, выдержал проверку временем и ныне пребывает в добром здравии. Вы согласны?

А.Х. Несомненно, фильмы нуждаются в монтаже. Как эксперимент "Веревку" можно простить, но настаивать на применении той же техники для съемки "Под знаком Козерога" было бы явной ошибкой.

Ф.Т. Прежде чем наша беседа окончательно уйдет в сторону от "Веревки", хочу отметить ее скрупулезную реалистичность. Звуковая дорожка этого фильма фантастически реалистична, особенно в конце, когда Джеймс Стюарт открывает окно, чтобы выстрелить в ночь и становится слышен подымающийся снизу шум.

А.Х. Вы очень точно выразились: шум действительно "подымается" снизу. Чтобы добиться этого эффекта, я установил микрофон на шестом этаже, поставил статистов внизу на тротуаре и велел им разговаривать. Вой полицейской сирены взяли в фонотеке. Я спросил звукооператоров: "А как вы добьетесь ощущения дистанции?" и мне ответили: "Сначала дадим звук тихо, потом погромче". Мне этот путь не понравился. Мы сделали иначе. Арендовали карету "скорой помощи" с сиреной. Установили микрофон у ворот студии, отвели "скорую помощь" за две мили– так и записывали.

Ф.Т. "Веревка"– первый фильм для Вас как продюсера.

Вознаградились ли Ваши затраты?

А.Х. С этим все оказалось в порядке, и отзывы были благоприятные. Фильм обошелся примерно в полтора миллиона долларов, потому что многое на этой картине делалось впервые. Джеймс Стюарт получил гонорар в 300 тысяч. "МГМ" недавно купила права на прокат и вскоре вторично выпустила фильм на экраны.

Ф.Т. После "Веревки" Вы в качестве независимого продюсера поставили еще одну картину– "Под знаком Козерога".

Действие "Под знаком Козерога" разворачивается в 1930 году в Сиднее. Племянник губернатора Чарльз Эдер (Майкл Уайлдинг), только что прибывший из Англии, приглашен на обед Сэмом Фласки (Джозеф Коттен), бывшим заключенным, который теперь– процветающий супруг кузины Чарльза Генриетты (Ингрид Бергман).

Он попадает в странный дом, Генриетта пристрастилась к спиртному. Вездесущая экономка Милли (Маргарет Лейтон), состоящая в тайной связи с хозяином, терроризирует молодую женщину. Чарльз пытается вернуть кузине человеческое достоинство и мало-помалу влюбляется в нее.

На пышном балу ревнивый муж, воспламененный интригами в духе Яго, на которые горазда экономка, провоцирует скандал, в результате которого Эдер получает ранение. Позднее Генриетта признается ему в том, что именно она совершила преступление, за которое был осужден ее супруг.

Это признание заставляет Чарльза охладеть к ней. До отъезда он успевает узнать, что Милли подмешивала хозяйке яд и преуспела в своих целях.

Во французском прокате картина провалилась, и публике сообщалось, что Вы глубоко сожалеете о том, что взялись за нее. Хотя многие почитатели называют ее Вашей лучшей работой. Это ведь по английскому роману, который Вам понравился?

А.Х. Не настолько сильно, чтобы я принялся за него, если бы не Ингрид Бергман. Она в ту пору была самой яркой звездой в Америке, и все американские продюсеры добивались ее сотрудничества, вот и я соблазнился мыслью, что заполучить Бергман– значит свершить великий подвиг. Это было вроде победы над всеми собратьями по киноиндустрии сразу. Дурацкая идея, я вел себя, как мальчишка. Потому что если присутствие Бергман и обеспечивало успех, все прочее требовало таких затрат, что вряд ли игра стоила свеч. Если бы я посерьезнее

прозондировал обстановку, я бы не стал выбрасывать два с половиной миллиона на эту ленту. А по тем временам это были сумасшедшие деньги.

К 1949 году я снискал репутацию специалиста по саспенсу и жанру триллера, но "Под знаком Козерога" нельзя отнести ни к тому, ни к другому. Как откомментировал его "Голливуд рипортер", "нужно протомиться сто пять минут, пока дождешься первой возможности вздрогнуть от страха".

В общем, Бергман была чем-то вроде пера у меня на шляпе. Я к тому же был и продюсером своего фильма. В голове у меня вертелось: "Вот я, Хичкок, бывший английский режиссер, возвращаюсь в Лондон со знаменитейшей звездой". Меня пьянила мысль о том, как в Лондонском аэропорту на нас накинутся журналисты. Как же глуп и ребячлив я был!

Крупной ошибкой было приглашение для работы над фильмом моего приятеля– сценариста Хьюма Кронина. Я остановил свой выбор на нем потому, что он ясно мыслит и четко выражает свой замысел на бумаге. Но ему не хватало опыта сценарной работы.

И еще одна промашка– приглашение для обработки сценария Джеймса Бриди. Это был полуинтеллигентный драматург и, по моему разумению, не очень-то аккуратный работник. Обдумывая все это спустя некоторое время, я понял, что ему хорошо удавались первый и второй акты, но концовку он обычно заваливал. Вспоминаю, как мы работали над линией мужа и жены, которые разъехались после жутких скандалов. Я задал Бриди вопрос: "Как бы нам их теперь соединить?" И услышал в ответ: "Ну пусть они просто попросят друг у друга прощения и скажут: "Извини, это была ошибка".

Ф.Т. Действительно, даже для самого пламенного Вашего почитателя последняя четверть фильма выглядит довольно слабой.

А.Х. Вот это я и хочу сказать. Во всяком случае, я честно признаю свои ошибки. Режиссер обязан беспощадно разрешать все сомнения касательно сценариста, темы или чего бы то ни было. Когда чувствуешь, что почва под ногами колеблется, ступай на протоптанную и испытанную тропу. В общем– в укрытие!

Ф.Т. Поясните, что Вы имеете в виду, говоря "в укрытие!" и про испытанную тропу. Неужели в минуты сомнения Вы почитаете за лучшее скользнуть на путь, опробованный другим?

А.Х. Надо держаться того, в чем Вы абсолютно уверены. Я хочу сказать буквально следующее: если у Вас в голове поселилось сомнение или возникла сумятица, нужно все как следует взвесить. Вам это скажет любой проводник или

путешественник. Когда они обнаруживают, что заблудились, то не бросаются напрямик через дебри и не полагаются на инстинкт. Они мысленно проделывают весь путь еще раз, покуда не подойдут к той точке, откуда начали неверное движение.

Ф.Т. К этому принципу Вы и прибегли в "Под знаком Козерога". Властная домоправительница, медленное отравление, скелет в шкафу, признание вины...– все это уже было в "Ребекке" и "Дурной славе".

А.Х. Правильно, но видите ли, я не отказался бы от этого списка и в том случае, если бы со мной работал такой искусный профессионал, как Бен Хект.

Ф.Т. Понятно. На мой взгляд, фильм перегружен словами, хотя диалоги довольно поэтичны. Если "Под знаком Козерога" нельзя назвать хорошим фильмом, то это безусловно красивая картина.

А.Х. Мне хотелось, чтобы фильм хоть как-то был признан, бог с ним, с коммерческим успехом. Стыдно было сознавать, что энтузиазм, который мы вложили в работу над ним, ничем не вознаградится. Стыдно было еще и за то, что мы– Ингрид Бергман и я как режиссер и продюсер– получили за него большие деньги. Может быть, мне не стоило брать этих денег, равно как и выплачивать Бергман столь высокий гонорар, а главное– впустую тратить запал.

Ф.Т. Вы потеряли немного денег?

А.Х. Да, банк, который финансировал фильм, прислал рекламацию. Но сейчас его снова собираются пустить на мировой экран и, может быть, даже на американское телевидение.

Ф.Т. Фильм настолько романтичен, что его коммерческий провал кажется необъяснимым. Он, правда, довольно мрачен; всеобщая вина, связывающая персонажей, атмосфера кошмара, в которой протекает действие... Но зато в качестве сильной стороны я выделил бы как раз доведенные до совершенства детали, пришедшие сюда из предшествующих Ваших фильмов. Например, тиранствующая экономка в "Под знаком Козерога" могла бы быть дочерью миссис Денвере из "Ребекки", но Милли, пожалуй, будет пострашнее.

А.Х. Я разделяю Ваше мнение, но британские критики сочли чудовищным заставлять прелестную актрису Маргарет Лейтон изображать такую отвратительную персону. А на пресс-конференции один лондонский газетчик заявил: "Непонятно, зачем понадобилось привозить из Америки Джозефа Коттена, имея такого замечательного актера, как Кейрон Мур"[22].

Ф.Т. Ну нет! Исполнительский состав безупречен, и игра выше всяких похвал.

А.Х. Я не так уверен на этот счет. Мы ведь опять имели дело с историей леди и слуги. Генриетта влюбилась в грума и, когда Джозефа Коттена выслали в Австралию как преступника, последовала за ним. Главное– то, что она пожертвовала честью ради любви. Коттен оказался не вполне на своем месте; Берт Ланкастер подошел бы здесь больше.

Ф.Т. Контраст– вот что привлекало Вас в первую очередь, как и в "Деле Парадайн". Даже если Вы потерпели неудачу, она тут другого порядка, чем та, что постигла Вас с "Таверной Ямайка". Для каждого зрителя "Под знаком Козерога" несомненно, что Вы делаете свое дело искренне и с любовью– так, как это ощущается в "Головокружении".

А.Х. Да, Вы правы, мне пришлась по душе эта история, но, конечно, не в такой мере, как "Головокружение". Как я уже говорил, "Под знаком Козерога" предназначался для Ингрид Бергман и для меня это был "женский" фильм. Но задумайся я над этим проектом как следует, я не позволил бы себе впутаться в костюмную картину. Единственный раз в жизни я взялся за подобное мероприятие. К тому же этот фильм начисто лишен юмора. Если бы я сегодня снимал в Австралии, непременно использовал бы такой гэг: полицейский впрыгивает в сумку кенгуру и выкрикивает оттуда: "Следуйте за мной!"

Ф.Т. Давайте поговорим о том, как сделан фильм. Подобно "Веревке" он снят длинными планами, от шести до восьми минут каждый, осложненными тем, что камера должна была передвигаться с этажа на этаж.

А.Х. Ингрид Бергман страшно сердилась на меня за эти длинные эпизоды. А поскольку я никогда не теряю контроля над собой и не терплю скандалов, я просто вышел из павильона в тот момент, когда она отвернулась, и пошел домой. Мне потом позвонили и сказали, что она еще минут двадцать, не замечая моего отсутствия, изливала свое негодование.

Ф.Т. Помню, я беседовал с ней в Париже, и она с болью говорила о том, как повредили фильму эти затянутые эпизоды.

А.Х. Да, ей не нравился наш метод, а поскольку я не терплю возражений на площадке, я бывало говорил ей: "Ингрид, это всего лишь киношка!" Она, знаете ли, желала сниматься только в шедеврах. Но как, скажите на милость, угадать заранее, что у Вас получится– шедевр или– увы... Если она удовлетворялась ролью, которую только что закончила, то с ужасом начинала думать о том, что ей придется играть в следующий раз. Все, что она делала, казалось ей недостаточно великим; исключение составляла одна лишь "Жанна д'Арк". Глупо, на мой взгляд!

Стремление создать нечто великое и в случае удачи

превзойти самого себя напоминает мне историю мальчугана, который, пытаясь как можно больше надуть воздушный шарик, получает им по носу. Я не строю воздушных замков. В лучшем случае говорю себе: из "Психоза" может получиться ничего себе картинка. И никогда не помыслю в таком, например, духе: "Сниму-ка я фильм, который принесет пятнадцать миллионов доходу!"– эдакое мне и в голову не придет. Я советовал Бергман: "Сыграй секретаршу. Можно ведь сделать великий фильм о маленькой секретарше". Куда там! Ей подавай знаменитейшую в истории героиню, Жанну д'Арк, никак не меньше.

И сейчас мы с ней часто спорим. Несмотря на свою красоту, она решила играть только матерей, потому что ей больше сорока пяти. А кого же она собирается играть в 82 года?

Ф.Т. Бабушек, наверное!

Ф.Т. Если "Под знаком Козерога" представляется вполне логичным этапом Вашего творчества, то "Страх сцены", который Вы поставили потом в Лондоне, почти ничего не добавил Вашей репутации. Еще один рядовой английский криминальный фильм в духе Агаты Кристи. А если учесть Вашу нелюбовь к классическому детективу...

А.Х. Все это так, но привлекло меня к этому сюжету то, что речь идет о театре. Мне особенно близким показалось то, что девушка, мечтающая стать актрисой, в силу обстоятельств вынуждена сыграть в жизни чужую роль, чтобы выявить преступника. Вас удивляет мой выбор именно этой истории? Ответ прост: книжка только что вышла в свет и в ряде рецензий звучала мысль, что на ее основе получился бы настоящий фильм Хичкока. И я, как идиот, поверил!

В этом фильме я сделал недопустимое: дал как флэшбэк заведомую ложь.

Ф.Т. Это особенно возмутило французских критиков.

А.Х. Как ни странно, зрители не возражают против того, чтобы экранные персонажи лгали. Вполне допустим и показ прошлых событий так, будто они происходят в настоящую минуту. Отчего же нельзя обмануть с помощью флэшбэка?

Ф.Т. В этом фильме все не так просто. Ричард Тодц, скрывающийся от полиции, садится в машину Джейн Уаймен, которая начинает гнать со страшной скоростью. Она говорит ему: "Теперь, когда мы оторвались от преследования, может быть, Вы скажете, в чем дело?" И Ричард Тодд начинает рассказ, который представлен в виде флэшбэка. Он говорит– и мы видим это на экране,– как Марлен Дитрих пришла к нему в дом в платье,

запачканном кровью, и почти на грани истерики молила о помощи. Поскольку Тодд передает чужие слова, повествование носит непрямой характер. Его рассказ сводится к тому, что Марлен Дитрих убила своего мужа и хочет, чтобы Тодд уничтожил следы преступления. На месте свершившейся драмы его и засекли. В конце фильма мы узнаем, что Тодд обманул Джейн Уаймен, Марлен Дитрих и полицию, и что как раз он и является убийцей. Итак, поскольку флэшбэк распадается на три эпизода, оказывается, что он солгал трижды.

А.Х. Я согласен, что все это слишком запутывает зрителя.

Ф.Т. Но как бы то ни было, первые три части фильма– лучшие в нем.

А.Х. Возможно, но лично мне доставил удовольствие эпизод театрального бенефиса в саду.

Ф.Т. Эпизод хорош, мне только не понравился Алистер Сим в живописной роли отца Джейн Уайман. У меня вызывает раздражение и сам актер, и его персонаж.

А.Х. Снимать в Англии– сущее бедствие. Тебя беспрестанно убеждают в том, что тот-то и тот-то– "один из наших лучших актеров, обязательно нужно занять его в Вашей картине". Я отношу эти штучки на счет старинных национальных предрассудков, пресловутого островного сознания. Я уж не говорю о том, сколько мне пришлось вытерпеть из-за Джейн Уаймен.

Ф.Т. Мне вдруг подумалось, что Вы выбрали ее на роль из-за сходства с Вашей дочерью, Патрицией Хичкок. У меня вообще создалось впечатление, что это отеческий, семейный фильм.

А.Х. Не совсем так! У меня были немалые трудности с Джейн в процессе съемок. В качестве камеристки она должна была выглядеть довольно простенько, тем более что ей предстояло сыграть отнюдь не симпатичную личность. Но она ревностно следила за тем, как смотрится рядом с Марлен Дитрих, и по малейшему поводу ударялась в слезы. Ей было невыносимо надевать маску непривлекательной особы, когда Дитрих выглядела столь победительно, и она каждый раз чуть-чуть улучшала свой облик, в конце концов совсем выйдя из образа.

Ф.Т. На мой взгляд, разгадка того, что фильм оказался неинтересным для публики, состоит в том, что никому из его героев не угрожала реальная опасность.

А.Х. Я понял это еще до конца съемок, но сделать что-либо было уже поздно. Как же вышло, что все наши персонажи оказались в безопасности? Дело в том, что согласно сюжету злодеи сами полны страха. Главная промашка заключается в том, что мы нарушили неписанный закон: чем удачнее выписан

злодей, тем больший успех сопутствует картине. Это правило нерушимо, а мы на него-то и покусились!

Ф.Т. Чем лучше злодей, тем лучше картина– отличная формула! Вот почему так удались "Дурная слава", "Тень сомнения", "Незнакомцы в поезде" с Клодом Рейнсом, Джозефом Коттеном и Робертом Уокером, триумвиратом Ваших лучших злодеев.

10

Блистательное возвращение с "Незнакомцами в поезде" • Монополия на жанр саспенса • Маленький человек, который ползал • Стервозная баба • "Я исповедуюсь" • Варварский мыслитель • Святость исповеди • Одного опыта мало • Боязнь полиции • История "брака втроем"

Ф.Т. Вот мы и подобрались к 1950 году, к тому моменту в Вашей судьбе, который трудно назвать благоприятным. Этот период напоминал 1933 год, после "Венских вальсов", когда ваш престиж укрепился благодаря "Человеку, который слишком много знал". Теперь же, после провала одного за другим "Под знаком Козерога" и "Страха сцены" удача вернулась к Вам в лице "Незнакомцев в поезде".

А.Х. Возможно благодаря тому, что я опять обратился к своему излюбленному правилу– "в укрытие!". К Вашему сведению, "Незнакомцев" мне никто не навязывал, я сам выбрал роман, в котором почуял тот материал, что был мне нужен.

Ф.Т. Я его читал, роман неплохой, но для экранизации труден.

А.Х. Да, причем здесь добавилась еще одна специфическая трудность: чем ближе мне по жанру писатель, с которым я имею дело, то есть, если он специализируется в триллере, тайне, саспенсе, тем сложнее переводится его творение на язык экрана.

Ф.Т. Вы имеете в виду Реймонда Чандлера?

А.Х. Его. Наше сотрудничество никак не вытанцовывалось. Мы садились рядом, я предлагал тот или иной ход, а он обычно реагировал так: "Ну, если Вы сами можете закрутить это дело, при чем тут я?" В свою очередь его идеи не нравились мне, так что заканчивал я уже с Ченци Ормонде, одной из ассистенток Бена Хекта. Когда мы в общих чертах обработали сценарий, руководство студии "Уорнер" попыталось подыскать кого-нибудь в качестве автора диалогов, но никто не соглашался, потому что материал казался всем никуда не годным.

Ф.Т. Неудивительно; у меня тоже сложилось впечатление, что сценарий какой-то неудобочитаемый. Видимо, это тот самый

случай, когда надо смотреть фильм. Более того, я уверен, что если бы его снял другой режиссер, он скорее всего не получился бы. Я укрепился в этом мнении, ознакомившись с пробами в этом жанре соперников Хичкока.

В поезде встречаются Гай (Фарли Грейнджер), чемпион по теннису, и Бруно (Роберт Уокер). Бруно, осведомленный о личной жизни Гая, предлагает ему дружескую сделку– двойное убийство: Бруно избавит Гая от его жены, которая отказывается дать ему развод (он хочет жениться на другой), если Гай в свою очередь убьет излишне сурового отца Бруно. Гай с негодованием отвергает безумный замысел, но Бруно, пренебрегая отказом, выполняет свою часть плана, задушив жену Гая в луна-парке.

На допросе в полиции Гай не может представить солидного алиби. Поскольку он человек известный и к тому же обручен с дочерью сенатора, его оставляют под негласным надзором.

Бруно вступает в контакт с Гаем, требуя от него выполнения своей части договора. Гай пытается увернуться, но его посвященность в эту тайну делает его поведение странным и все более подозрительным для полиции.

Чтобы подтолкнуть Гая к решительному действию, Бруно пытается скомпрометировать Гая, подбрасывая его зажигалку на место преступления. Гай, которому в этот день предстоит ответственная игра, спешит, чтобы перехватить Бруно, прежде чем он выполнит свою угрозу.

Фильм заканчивается смертью Бруно под обломками карусели. Невиновность Гая удается доказательно установить.

А.Х. Мне повезло стать монополистом в своей области: я не вижу охотников овладеть законами моего жанра.

Ф.Т. Что же это за законы?

А.Х. Правила саспенса. Селзник утверждал, что я– единственный режиссер, на которого он может положиться с легким сердцем. Но когда я на него работал, он ворчал по поводу моего "чертового головоломного монтажа". Я так снимал отдельные эпизоды, что никто кроме меня не смог бы их смонтировать: они складывались по правилам, ведомым только мне одному. Селзник принадлежит к тому типу кинематографистов, которые любят сами поработать в монтажной. Мой же метод гарантировал, что никто не сможет вмешаться и испортить мою ленту. Это помогло мне спасти

"Подозрение".

Ф.Т. Ваш контроль сильно ощутим в каждом фильме; совершенно очевидно, что каждый кадр снят по-своему, с какой-то определенной точки, и длится ровно столько, сколько ему определено. Исключение составляют, может быть, только сцены суда или массовки.

А.Х. Это неизбежно, тут уж ничего не поделаешь. Пример тому –сцена на теннисном корте в "Незнакомцах". Это связано с риском, который возникает при переизбытке отснятого материала. Если его слишком много и вам самому с ним не справиться, приходится отдавать пленку в руки монтажера, и тут все зависит от него. Риск большой.

Ф.Т. Одна из лучших сцен в "Незнакомцах"– экспозиция с последующими кадрами ног одного персонажа, потом другого. Они монтируются с перекрещивающимися рельсами. Есть своя символика в том, как они сливаются и расходятся. Ваши фильмы часто открываются символической нотой.

А.Х. Указательные стрелки используются в Квебеке как знак одностороннего движения. Кадры с рельсами в "Незнакомцах"– логическое развитие мотива ног. Тут просто ничего другого и нельзя было сделать.

Ф.Т. Почему же?

А.Х. Камера прямо-таки елозила по рельсам, ведь их не уберешь с платформы. А я не хотел подымать ее выше ботинок Фарли Грейнджера и Роберта Уокера.

Ф.Т. Так я и понял. Случайное пересечение пути– точка отсчета их будущих отношений, а расходящиеся рельсы– две различные линии жизни.

А.Х. Да, и это в том числе. Завлекательный абрис последующих отношений, не правда ли? В этот образ можно углубляться бесконечно.

Ф.Т. Я заметил, что Вы во многих фильмах усиливаете неожиданный эффект той или иной ситуации непредвиденным поворотом событий; другими словами– я имею в виду не только "Психоз"– Вы используете трюки для создания небольшого сдвига, так что внезапная развязка эпизода, следующая непосредственно вслед за ним, предстает еще более удивительной.

А.Х. Нельзя ли поконкретнее?

Ф.Т. Ну, вот в "Незнакомцах" Фарли Грейнджер соглашается убить отца Роберта Уокера, а на самом деле фактически намеревается предупредить старика о грозящей ему со стороны сына опасности. Грейнджер входит в его дом ночью. Нужная ему комната на втором этаже. Если он просто на цыпочках проследует по лестнице, зритель мгновенно догадается, что будет дальше и

предвосхитит даже то, что наверху Грейнджер найдет вместо отца самого Бруно. Вы учитываете эту работу мысли и создавая неожиданный поворот– в данном случае, укладывая на лестницу огромного пса– подсказываете зрителю ложный путь для догадок. Пропустит ли собака Фарли Грейнджера или нет– так ведь?

А.Х. Да, в этой сцене мы сначала создали атмосферу саспенса– с помощью страшного пса, а потом– эффект неожиданности, когда в спальне вместо отца оказывается сам Роберт Уокер. Помнится, нам стоило немалого труда снять кадр, когда пес лизнул руку Фарли.

Ф.Т. Здесь, наверное, использована трюковая съемка. Рапид?

А.Х. Кажется, да.

Ф.Т. Один из любопытнейших моментов фильма– смелое манипулирование временем, его сжатие и растягивание. Во-первых, это неистовая стремительность Фарли Грейнджера на теннисном корте, потом паническая поспешность Роберта Уокера, когда он нечаянно роняет в канализационную решетку зажигалку Грейнджера. В обеих сценах время сжимается, как пружина. Потом, когда Уокер попадает на остров увеселений, время растягивается, и его реальный темп восстанавливается, когда наступают сумерки и он может приступить к осуществлению своего зловещего замысла. Ваша мастерская игра со временем поразительна. Кроме того, мне показалась очень сильной финальная сцена с безумно крутящейся каруселью. Вам нужен был пароксизм, верно?

А.Х. Да, Вы угадали. Мне хотелось сделать нечто вроде музыкальной коды. Но у меня и сейчас ладони потеют, когда я вспоминаю, как снималась эта сцена. Маленький человек полз под каруселью, и если бы он хоть на дюйм приподнял голову, ужас, что бы с ним сталось. Никогда в жизни не повторю ничего подобного.

Ф.Т. А когда карусель ломается...

А.Х. Это снималось с помощью макета, проецируемого на большой экран. Трудность заключалась в том, что для съемок каждого плана необходимо было менять угол наклона экрана. Всякий раз при этом надо было перемешать проектор, потому что почти все планы карусели брались с нижней точки. Мы потратили массу времени, чтобы положение экрана совпадало с рамкой кадра. Крушение карусели мы снимали с помощью макета, "взрывавшегося" на большом экране, перед которым помещали актеров.

Ф.Т. Существует определенное сходство между ситуациями персонажей "Незнакомцев" и "Места под солнцем"[23]. Я все время думаю, не повлияла ли на роман Патриции Хайсмит

"Американская трагедия" Теодора Драйзера.

А.Х. Вполне вероятно. С дистанции сегодняшнего дня мне кажется, что недостатки "Незнакомцев в поезде" являются результатом несоответствия двух главных исполнителей своим персонажам и непроработанности окончательного варианта сценария. Будь диалоги покрепче, образы получились бы более рельефными. Но в фильмах этого жанра главные герои очень часто оказываются всего лишь плоскими силуэтами.

Ф.Т. Или алгебраическими знаками. Вы затронули то, что мне представляется ключевой дилеммой для любого режиссера. Всегда приходится выбирать: либо сильная драматургическая ситуация со скучными характерами, либо тонко разработанные образы и статичная композиция. У Вас, помоему, во всех фильмах действие весьма динамично, "Незнакомцы" же выстроены в виде своеобразной диаграммы. Стилистическое совершенство при этом настолько заражает ум и чувства зрителей, что и самая неподготовленная аудитория не устоит против Ваших чар.

А.Х. Общая композиция и второстепенные персонажи фильма меня вполне устраивают. Мне особенно понравилась женщина, которую убили. Знаете, эта стервозная баба, которая работала в магазине грампластинок? Неплоха была и мать Бруно– такая же сумасшедшая, как и ее сынок.

Ф.Т. Неудачна, по-моему, только исполнительница главной женской роли– Рут Роман.

А.Х. Ну, это была ведущая актриса "Уорнер Бразерс", и мне пришлось взять ее, потому что выбора просто не было. Должен сказать, что и Фарли Грейнджер не слишком меня порадовал; он хороший актер, но я видел в этой роли Уильяма Холдена, тот посильнее. В таких историях чем сильнее герой, тем сильнее воздействие на зрителя.

Ф.Т. Грейнджер был на месте в "Веревке", но не особенно удачен в "Незнакомцах". У меня создалось впечатление, что Вы умышленно взяли его на роль, желая показать нечто вроде мягкотелого плейбоя. А Роберт Уокер предложил довольно поэтическую трактовку своего образа; он несомненно более привлекателен. Злодей Вам как будто больше по душе.

А.Х. Без всякого сомнения.

Ф.Т. Довольно часто, в том числе в "Незнакомцах в поезде", у Вас встречаются не только неправдоподобные ситуации, но и откровенно искусственные, ничем не оправдываемые моменты. Со свойственной Вам индивидуальной кинематографической логикой Вы буквально насаждаете их на экране, превращая в наиболее важные, опорные пункты фильма.

А.Х. Кинематографическая логика заключается в том, чтобы

следовать правилам саспенса. Помните, мы обсуждали уместность вопроса в известных ситуациях: "а почему он не обратится в полицию?"– и вывели правила, согласно которым он не может этого сделать?

Ф.Т. Против этого трудно возразить. Эта картина, как и "Тень сомнения", композиционно строится вокруг цифры два. Два главных героя и здесь могли бы носить одно имя. Гай или Бруно– это единый персонаж, расщепленный на два.

А.Х. Правильно. Хотя Бруно убил жену Гая ради Гая, но по сути дела тот сам совершил это преступление. А Бруно явно безумен.

Ф.Т. Мне кажется, Вы не вполне довольны вашим следующим фильмом– "Я исповедуюсь". Сценарий– дело рук той же компании, что трудилась над "Незнакомцами в поезде". Практически все Ваши фильмы основаны на том, что один из персонажей совершает убийство, в котором с легкостью можно обвинить другого. Мне известно, что Вас удивило, когда французские критики обратили Ваше внимание на этот факт в 1953 году, но от него не уйти: почти все Ваши картины рассказывают одну и ту же историю. "Я исповедуюсь"– еще одна вариация того же мотива, и мне любопытно узнать, как довольно посредственная пьеса Поля Антельма "Два наших сознания", написанная в 1902 году, попалась Вам на глаза?

А.Х. Мне продал ее Луи Верней.

Ф.Т. Я полагаю, он ввел Вас в курс дела, прежде чем Вы приобрели на нее права?

А.Х. Да.

Ф.Т. Видимо, он рассчитывал на то, что она чем-то Вам близка?

А.Х. Думаю, так оно и было.

Ф.Т. Луи Верней мог бы продать Вам одну из своих собственных пьес или посодействовать в приобретении других, но он остановился именно на этой, потому что она удивительно напоминает Ваши фильмы.

А.Х. Он сказал мне: "У меня есть на примете пьеса, которая может Вас заинтересовать". Почти все, что я обычно получаю, практически не годится в дело. Агент ворчит: "Вам не угодишь"– и предлагает гангстерские истории, рассказы о профессиональных преступниках, традиционные детективы– то, за что я вообще не берусь. И вот на этом безрыбье Верней приносит более-менее подходящую пьесу, и мы заключаем взаимовыгодную сделку. Между прочим, покупка материала не означает, что я обязуюсь остаться верным теме. Я получаю в распоряжение фабулу, и если она меня в принципе устраивает, я берусь за работу, а тема

определяется сама собой.

Ф.Т. Тактика довольно непривычная, но если она срабатывает, значит в ней есть своя логика. Вы, должно быть, встретились с немалыми трудностями, пытаясь увязать в сценарии криминальные и религиозные моменты.

Застигнутый в момент кражи Отто Келлер (Отто Э.Хассе), немецкий беженец, ставший ризничим в Квебеке, убивает свою жертву, адвоката Вилетта. Он исповедуется в своем грехе отцу Майклу (Монтгомери Клифт).

Так совпало, что как раз отца Майкла убитый шантажировал по поводу любовной истории, предшествовавшей рукоположению в священники; Келлер же в момент совершения преступления был одет в сутану. Эти совпадения, а также невозможность представить убедительное алиби возбуждают против отца Майкла серьезные подозрения.

Эти подозрения выливаются в серьезные обвинения и судебное разбирательство, но отец Майкл, верный обету, не разглашает тайны исповеди, чтобы обелить себя. За недостатком улик его следует оправдать, но толпа в суде настроена явно враждебно в его отношении. Правда всплывает только тогда, когда против Келлера свидетельствует его жена. Он пытается бежать, но его останавливает полицейская пуля; перед смертью он в последний раз исповедуется отцу Майклу.

А.Х. Это и вправду было нелегко и результат получился довольно неловким. Явно ощущался дефицит юмора и нюансировки. Это не значит, что я так уж зациклился на юморе, но ироничность неотделима от моего метода, как это можно засвидетельствовать в "Психозе"– серьезной истории, пересказанной тем не менее с юмором.

Ф.Т. Критики, как правило, закрывают на это глаза. Если содержание фильма забавно, он проблем не вызывает, но ежели серьезный предмет трактуется с юмористической нотой, они приходят в недоумение. Так случилось с "Птицами", где нешуточный материал уживается с ироничной его подачей.

А.Х. Всякий раз, работая над сценарием, мы прикидываем, насколько забавно у нас будет обставлено убийство.

Ф.Т. Вот почему в Ваших фильмах ударными выступают отнюдь не самые зловещие сцены. Конечно, создание страшных фильмов предполагает определенную долю интеллектуального садизма, но он может быть вполне здоровой природы.

А.Х. Я тоже так думаю. Мать, например, любя ребенка, "пугает" его "козой" и "устрашающими" звуками "бу-бу-бу", "брр"... Ребенку страшно, но он требует еще и смеется[24]. Одна английская журналистка сказала, что "Психоз"– это фильм мыслителя-варвара. Кто знает, может, она и права.

Ф.Т. Любопытное определение.

А.Х. И скорее всего истинное. Если бы "Психоз" задумывался как вполне серьезный фильм, его следовало бы разворачивать как клинический случай без всякой тайны или саспенса, подобно документу или истории болезни. Мы с Вами согласились, что правдоподобие и достоверность имеют смысл как гарнир к документу. Кино саспенса немыслимо без иронии. Меня беспокоило отсутствие юмора в "Я исповедуюсь" и "Не тот человек". Однако всегда ли необходим юмор в качестве добавки к обсуждению серьезных вещей? Некоторые мои английские фильмы получились слишком легковесными, зато ряд американских картин– чересчур тяжеловесными: очень трудно соблюсти меру в каждом конкретном случае. А оценить работу можно лишь тогда, когда она будет полностью завершена.

Вы не обратили внимание на связь между моим иезуитским образованием и угрюмством "Я исповедуюсь"?

Ф.Т. Мне она не бросилась в глаза. Некоторую непривычную строгость я отнес на счет суровости канадского климата, а утяжеленность– на тевтонскую основательность Отто Келлера и его жены.

А.Х. В фильме возник некий дисбаланс, привнесенный разнонациональными персонажами. Этакое случается еще и тогда, когда англоязычная группа выезжает на съемки за границу; лично я так никогда и не смог приспособиться к подобным условиям.

Добавлю также, что я не хотел снимать Энн Бакстер в главной женской роли; я предпочел бы Аниту Бьорк[25], которая играла во "Фрекен Юлии". Но "Уорнер Бразерс" со мной не согласились и отправили Аниту Бьорк к ее фьордам, а меня известили по телефону, что на роль утверждена Энн Бакстер. Я познакомился с ней за неделю до начала съемок в ресторане квебекского отеля "Шато Фронтенак". Сравнение Аниты Бьорк с Энн Бакстер далеко не в пользу последней, правда ведь?

Ф.Т. Да, и соглашаясь с Вами в этом пункте, я должен отметить, что Монтгомери Клифт поистине замечателен в своей роли. На протяжении всей картины его творческий метод и способ обрисовки образа очень последовательны. Его герой ни на минуту не теряет достоинства, и только глаза выдают замешательство перед лицом опасности, которая ему угрожает. В

этом фильме мы вновь встречаемся с темой переноса вины, которая в этом случае приобретает особое– религиозное измерение. С того момента, как Монтгомери Клифт выслушивает исповедь Отто Келлера, он становится причастным к преступлению. И Келлер именно так все и понимает.

А.Х. Это очень существенно: патер, исповедующий убийцу, как бы принимает на себя его грех.

Ф.Т. Да, но беда в том, что публика-то этого не понимает. Людям нравится фильм, он завладевает их вниманием, они надеются, что Клифт признается в совершенном, а ведь логика фильма совсем иная. Я уверен, что Вы рассчитывали на другую реакцию.

А.Х. Вы правы. И скажу больше, не только публика, но и большинство критиков, очевидно, поняли дело так, что хранить тайну исповеди, рискуя жизнью,– абсурд.

Ф.Т. Мне кажется, их воображение больше поразило не это, а необыкновенное совпадение в начале фильма.

А.Х. Вы имеете в виду то, что убийца надел сутану священника?

Ф.Т. Нет, это касается Вилетта. Какая ужасная предопределенность в том, что убийца, который убил его, чтобы ограбить, приходит на исповедь к тому самому священнику, которого мертвый шантажировал.

А.Х. Да, конечно.

Ф.Т. Это из того рода совпадений, что тревожат наших друзей– искателей правдоподобия. Это не просто маловероятная, это невозможная ситуация. Абсолютно невозможная.

А.Х. Давайте спишем это на счет старомодного сюжета. И раз уж об этом зашла речь, хочу спросить вот о чем. Почему вышло из моды рассказывать историю, опираться на крепкий сюжет? По-моему, во Франции рассказчики уже вовсе перевелись.

Ф.Т. Ну, это пока еще не система, а тенденция, отражающая уровень развития публики, влияние телевидения и возрастание доли документальной информации в сфере развлечения. Все эти факторы преобразили лицо современного кинематографа, а публика, не очень-то желая признавать новую модель, утрачивает доверие к старой.

А.Х. Иначе говоря, отказ от сюжета– логический этап развития коммуникации? Ну что ж, возможно. Пожалуй, и я созрел до потребности построить фильм не на сюжете, а на чем-то другом.

Ф.Т. Мы ушли в сторону от "Я исповедуюсь", мне хотелось бы вернуться к этому фильму. Мы согласились в том, что публику раздражал поворот сюжета, поскольку она обманывалась в своих

надеждах. Как Вы считаете, это прокол сценария?

А.Х. Конечно, и он фатально сказался на судьбе картины. Ведь если главная мысль публику не устраивает, все идет насмарку. Отсюда вывод: сюжет должен опробываться вашим собственным опытом. В противном случае, даже если вы в лепешку разобьетесь, убеждая зрителей и критиков в своей правоте, они вам не поверят. Надо смириться с мыслью, что истина иной раз бывает куда более неправдоподобной, чем вымысел. Попробуйте, например, показать на экране отшельника– хотя я лично их видел– он будет выглядеть абсолютно нежизненным.

Ф.Т. То есть, собственное знание либо личный опыт могут лишь подсказать идею, которая вместе с тем должна быть близка и понятна зрителю, и только тогда он ее полностью примет.

А.Х. Да, потому что как раз тут и произошла промашка с "Я исповедуюсь". Мы, католики, знаем, что патер ни при каких условиях не может раскрыть тайну исповеди, а протестанты, атеисты или язычники скажут: "Смех, да и только, кто же станет молчать, рискуя жизнью ради другого!"

Ф.Т. Итак, Вы признаете замысел фильма неудачным?

А.Х. Да, его не следовало ставить.

Ф.Т. И все-таки там есть несколько отличных моментов. Один– то, что Монтгомери Клифт постоянно показан идущим; его движение вперед– главный формообразующий пункт фильма. Оно же подчеркивает его цельность. Сцена за завтраком особенно хичкоковская. Жена Отто Келлера, подавая кофе, снует за спиной Монтгомери Клифта и пытается вычислить его планы. Священническая беседа вполне невинна. Только благодаря тому, что зритель осведомлен о той связи, которая существует между этой женщиной и Клифтом, сцена приобретает драматизм. Вряд ли какой другой режиссер смог так удачно выстроить этот эпизод.

А.Х. Вы имеете в виду контрапункт звука и визуального образа? Это азы режиссерской профессии. А не так ли бывает и в жизни? Люди редко изъясняют другим свои потаенные мысли; разговор может быть совершенно тривиальным, а глаза вдруг открывают истинные мысли или чувства.

Ф.Т. С этой точки зрения Ваши фильмы абсолютно реалистичны. Кстати, поворот в сознании Отто Келлера возникает в тот момент, когда он отдает жене распоряжение не стирать запачканную кровью сутану. В эту минуту он кончает с притворным благочестием: решение уничтожить своего благодетеля созрело, он становится воплощением зла.

А.Х. Вы правильно расшифровали.

Ф.Т. Брайан Ахерн очень интересно очертил своего героя-

прокурора. Когда мы видим его в первый раз, он поигрывает ножом и вилкой, укладывая их на кромке стакана; потом мы видим, как он ложится на пол со стаканом воды на лбу. Эти метафоры отсылают к идее весов Фемиды, на которых нравственные ценности и сама справедливость выглядят всего лишь как элементы салонной игры.

А.Х. Именно это я и хотел сказать. Припоминаете, в "Убийстве" я показал, как адвокат и прокурор завтракают вместе во время перерыва судебного заседания? В "Деле Парадайн" судья, который только что приговорил Алиду Валли к смертной казни через повешение, мирно ужинает со своей женушкой. Так и подмывает спросить его: "Скажите, Ваша честь, каково самочувствие человека, только что отправившего на смерть женщину?" И невозмутимые жесты Чарльза Лаутона подсказывают, что ответ звучал бы примерно так: "Я на эту тему не размышлял". Еще один вариант этой темы: в "Шантаже" полицейские, заперев узника в камере, идут в туалет мыть руки, как обычные клерки. Между прочим, я и сам каждодневно поступаю именно так. Снимаю жуткие сцены "Психоза" или "Птиц" и возвращаюсь домой, где меня не мучают кошмары. Я просто выполнил свою дневную работу, вот и всё. Хотя я всегда предельно серьезен на площадке, потом не прочь кое над чем и посмеяться. Но в то же время не могу отделаться от ощущения самого себя в шкуре арестованного. Это мы опять возвращаемся к моему извечному ужасу перед полицией. Мне не составляет труда полностью отождествить себя с человеком, которого берут под стражу, везут в участок и который через решетку полицейского фургона смотрит на людей, спешащих в театр, выходящих из бара, наслаждающихся радостями жизни. Я рисую себе шутливый треп водителя с полицейским, и от всего этого у меня волосы встают дыбом.

Ф.Т. Ваши фильмы настолько проработаны, что начинаешь верить в какой-то сверхъестественный режиссерский инстинкт. Вот еще один пример. Когда Монтгомери Клифт покидает зал суда, его окружает враждебная толпа, готовая растерзать. А прямо за его спиной, рядом с очаровательной женой Отто Келлера стоит отвратительная толстуха, грызущая яблоко, которая пялится на все это с выражением злорадного любопытства.

А.Х. Совершенно верно; над этой женщиной я особенно тщательно поработал, я сам показывал, как надо есть яблоко.

Ф.Т. Только вот ведь в чем дело– все эти тонко продуманные детали публика обычно не замечает, потому что все внимание сосредоточено на лицах главных героев. Следовательно, Вы делаете это ради собственного удовольствия и, конечно, ради

фильма как такового.

А.Х. Так должно быть. Мы ткем свой ковер, и нужно смотреть фильм не один раз, чтобы все завитки узоров попали в поле зрения. Но даже если мы подчас стреляем вхолостую, фильм все равно выигрывает, ведь в нем остается еще нечто ранее не увиденное, он сохраняет свою свежесть и не устаревает.

Ф.Т. В "Я исповедуюсь" Монтгомери Клифт проходит через процедуру суда присяжных, настроенного против него. В этом фильме, как и в "Головокружении", а также других картинах, обвиняемый, официально оправданный судом, все же остается под подозрением, потому что кто-то остался не согласен с вердиктом.

А.Х. Году в 1890-м прошел знаменитый процесс, о котором я давно мечтал поставить фильм, но после "Жюля и Джима" отказался от этой идеи. История такова. Пожилой муж и молодая жена, мистер и миссис Бартлет, занимают квартиру, где преподобный Дайсон, приходской священник, его смокинг и его шлепанцы составляли неотъемлемую часть хозяйства. Муж уходил на работу, пастор читал стихи его жене, она покоила свою голову у него на коленях. Я видел эту сцену в комических тонах: священник демонстрирует пылкую страсть молодой женщине, а муж, нежась в качалке и посасывая трубочку, взирает на это. Я бы показал, как он весело поглощен своим занятием, попыхивая трубочкой с особым призвуком, похожим на поцелуй. Ну, да слушайте дальше.

В один прекрасный день, когда пастора не было дома, муж объявил супруге, что ждет ее благосклонности. Ее ответ прозвучал примерно так: "Ишь, чего захотел! Сам все так подстроил, и нечего теперь..." В конце концов муж, мистер Бартлет, скончался от хлороформа, а миссис Бартлет и преподобный Дайсон были арестованы по подозрению в умышленном убийстве.

Дайсон поведал полиции, как миссис Бартлет, хрупкая женщина, попросила его купить в аптеке две бутылки хлороформа; пустые посудины были обнаружены. Вскрытие показало, что мистер Бартлет умер лежа, и его желудок был обожжен смертоносной жидкостью именно в таком положении. Это означало, что он не мог принять хлороформ стоя– вот все, что удалось доказать.

Следствие строилось на этом единственном факте, и медицинские эксперты пользовались им для доказательства насильственной смерти, но наверняка доказать ничего не могли. Было установлено, что мистер Бартлет, вероятно, не спал, когда в рот его вливалась жидкость, потому что иначе он не мог бы

глотать ее. Кроме того, если бы он спал, она попала бы в легкие, но этого не случилось. Ясно было также, что это не могло быть самоубийством. Вердикт в "Я исповедуюсь"– тот же самый, что был вынесен в этом деле. Жюри присяжных объявило, что несмотря на тяжкие улики против миссис Бартлет, прямых доказательств ее виновности нет.

Публика в зале суда испытывала симпатию к бедняжке, и вердикт был принят громом аплодисментов. А когда в тот же вечер она и ее адвокат появились в театре, им устроили настоящую овацию, зал приветствовал их стоя. Об этом случае много писали, а один знаменитый британский патологоанатом разразился статьей, в которой говорилось: "Теперь, когда миссис Бартлет обрела свободу, хотелось бы, чтобы в интересах науки она поведала нам, каким образом ей удалось отправить своего мужа на тот свет".

Ф.Т. Из чего же проистекала симпатия к миссис Бартлет со стороны присяжных и публики?

А.Х. По-моему, дело в том, что она вышла замуж без любви, по принуждению. Ходили слухи, что она была дочерью британского государственного деятеля, рожденной вне брака и выданной замуж не то в пятнадцать, не то в шестнадцать лет, а потом, сразу после свадьбы, отправленной заканчивать ученье. Да, так вот что касается моего замысла, связанного с этой историей: я собирался затеять фильм ради одной лишь детали, о которой упомянул: муж, с наслаждением попыхивающий трубочкой!

11

"В случае убийства набирайте 'М'" • Снимая стереофильм • Театр ограничивает действие • "Окно во двор" • Эффект Кулешова • Все мы вуайеры • Смерть собачки • Масштаб плана определяется драматургической задачей • Внезапный поцелуй против поцелуя с саспенсом • Дело Патрика Мейгона и дело доктора Криппена • "Поймать вора" • Секс на экране • "Неприятности с Гарри" • Юмор недосказанности • "Человек, который слишком много знал" • Нож в спине • Удар тарелок в оркестре

Ф.Т. Теперь мы подошли к 1953 году, когда Вы поставили "В случае убийства набирайте 'М'".

Теннисист (Рей Милленд), не имеющий собственных средств к существованию, озабочен интересом, который его состоятельная жена (Грейс Келли) проявляет к романисту Марку (Роберт Каммингс). Он решает убить ее и пытается склонить на это дело одного авантюриста (Энтони Доусон) с помощью шантажа. Согласно тщательно разработанному плану ему следует задушить женщину в ее доме, и у Милленда будет алиби, поскольку это время он проведет в клубе.

Однако план внезапно расстраивается, потому что молодая женщина в попытке самообороны убивает того, кто на нее напал. Скрывая досаду, муж пытается обратить ситуацию себе на пользу и утешает обезумевшую от потрясения жену. Он, однако, проявляет при этом излишнюю суетливость, которая вызывает подозрение у полиции. Проницательный инспектор с помощью жены героя и ее друга-романиста устраивает ловушку, которая успешно срабатывает, раскрывая хитроумно задуманное преступление.

А.Х. Вряд ли этот фильм заслуживает пространной беседы, не так ли?

Ф.Т. Почему же? Вы, верно, недолюбливаете его из-за того, что он был поставлен под влиянием обстоятельств?

А.Х. В этот раз мне опять пришлось прятаться в укрытие. У меня был контракт со студией "Уорнер", я работал над сценарием под названием "Куманика". Это история мужчины, укравшего

чужой паспорт, владелец которого разыскивается полицией за совершённое преступление. Работа продвигалась туго. И вдруг я узнаю, что "Уорнер Бразерс" приобрели права на бродвейский шлягер "В случае убийства набирайте 'М'". Я тут же вызвался его экранизировать.

Ф.Т. Он, кажется, был снят поразительно быстро?

А.Х. За тридцать шесть дней.

Ф.Т. Вы впервые сделали стереоскопическую ленту. Во Франции, к сожалению, нам удалось посмотреть только плоскостной вариант, потому что владельцы кинотеатров не удосужились установить специальное оборудование.

А.Х. Ощущение объемности усиливается в кадрах, снятых с нижней точки. Я распорядился сделать яму, в которой установили камеру, так что объектив оказывался на уровне пола. В других же сценах глубина кадра почти не чувствовалась.

Ф.Т. В предметном фоне рельефно выделяются лампа, цветочная ваза и особенно ножницы.

А.Х. Да, когда Грейс Келли озирается, ища, чем бы защититься.

Ф.Т. Фильм точно следовал пьесе?

А.Х. Да. У меня есть своя концепция по поводу фильмов, основанных на театральных пьесах. Чаще всего режиссер берет пьесу и говорит: "Я это сниму". И вот начинают "открывать" ее заново. Ну, скажем, пытаются освободить ее от сценической замкнутости, вывести на простор.

Ф.Т. Во Франции это называется "проветриванием".

А.Х. Эффект от этой операции мизерный. Ну представьте, персонаж пьесы приезжает в такси. На экране непременно покажут, как подъезжает машина, человек выходит, расплачивается с шофером, поднимается по лестнице, стучит в дверь и наконец входит в квартиру– и все это, чтобы предварить длинную сцену в комнате. Или если персонаж обмолвился о путешествии, обязательно будет вмонтирован соответствующий флэшбэк. В каждом таком случае упускают из виду самое важное– что качество любой пьесы обусловливается именно ее замкнутостью в интерьере.

Ф.Т. Эта концентрация– самое сложное для постановки. Если она нарушается, как это часто случается при перенесении пьесы на экран, драматургический эффект рассеивается.

А.Х. Это наиболее часто встречающаяся ошибка, приводящая к тому, что фильм приобретает несколько ненужных искусственных деталей и теряет главное. И снимая "В случае убийства набирайте 'М'", я сделал все возможное, чтобы остаться в рамках пьесы. Мне пришлось ввести только два или три кратких

эпизода, когда инспектору требовалось что-то там проверить. Даже пол у меня был настоящий паркетный, чтобы слышны были шаги. Иначе говоря, я стремился подчеркнуть театральность.

Ф.Т. Сценический реализм проявил себя и в фонограмме. Звуковая дорожка здесь Вам удалась лучше, чем в "Юноне и Павлине" и "Веревке".

А.Х. Несомненно.

Ф.Т. Теперь понятно, почему и сцена суда была показана через серию крупных планов Грейс Келли без общих планов зала заседания.

А.Х. Так получалось интимнее и сохранялась единая атмосфера фильма. Если бы я выстроил и показал декорации суда, у зрителя родилось бы ощущение, что он смотрит уже какую-то другую картину.

Мы сделали интересный цветовой эксперимент с одеждой Грейс Келли. В начале фильма она одета в яркие веселые тона, а по мере того, как дело приобретает все более серьезный оборот, ее одежда становится мрачнее.

Ф.Т. Прежде чем закончить с фильмом "В случае убийства набирайте 'М'", тем более что мы уделили ему скромное внимание, хочу сказать, что это одна из лент, которые я постоянно смотрю вновь и вновь. И каждый раз получаю все большее удовольствие.

Это, в сущности, фильм-диалог, но монтаж, ритм и режиссура исполнения отшлифованы до такого совершенства, что вызывают прямо-таки священный трепет. Не так-то легко удержать сосредоточенное внимание публики на диалоге длиною в целый фильм. И вот перед нами совершенство, достигнутое огромным трудом, о котором зрители не подозревают.

И уж если я заговорил о том, что трудно, а что легко, добавлю, что отвечать на критику проще, чем реагировать на похвалу. Тем не менее я рад был бы услышать Ваш комментарий по поводу моих слов.

А.Х. Я просто делал свое дело, пересказывал театральную пьесу на языке кино. Действие "В случае убийства..." происходит в гостиной, но это неважно. Я с таким же успехом мог снять весь фильм в телефонной будке. Представьте себе мужчину и женщину в такой кабинке. Их руки соприкасаются, губы встречаются, и вдруг один из них неловким движением сбивает трубку с рычага. Они и не подозревают, что теперь каждое их слово и шум движений слышит оператор. Вот вам драматургический ход. Для зрителей это равносильно чтению первых абзацев романа или слушанию вводящего в действие диалога пьесы. Я бы сравнил телефонную будку для кинорежиссера с листом чистой бумаги

для писателя.

Ф.Т. Больше всего я люблю два Ваших фильма: "Дурная слава" и "Окно во двор".

Прикованный из-за сломанной ноги к креслу-каталке фотохроникер (Джеймс Стюарт) от безделия следит за поведением соседей, живущих во дворе его дома в Гринвич Вилледж напротив его квартиры. Наблюдения наталкивают фотографа на подозрение, что один из соседей (Реймонд Берр) убил свою жену, но Стюарт не в состоянии убедить в этом свою невесту (Грейс Келли) и своего приятеля детектива (Уэнделл Кори). Когда же, в конце концов, невеста Стюарта обнаруживает улику, подтверждающую его подозрения, убийца в свою очередь обнаруживает, что за ним следят, и пытается убить фотографа. В самый последний момент соглядатая спасают, но он ломает вторую ногу в этой рискованной операции

Но я не смог раздобыть новеллу Корнуэла Вулрича, послужившую основой для "Окна во двор".

А.Х. В ней речь шла о калеке, который не мог выйти из своей комнаты. Мне кажется, там еще был мужчина, который присматривал за ним, но не находился в комнате постоянно. В рассказе описывалось все то, что больной видел из своего окна, и то, каким образом его жизнь оказалась под угрозой. Если мне не изменяет память, кульминацией рассказа был момент, когда убийца стрелял в героя с противоположной стороны двора, но калеке удалось схватить бюст Бетховена и поставить его перед окном таким образом, что пуля попала прямо в Бетховена.

Ф.Т. Мне кажется, что первоначально Вас привлекла чисто техническая задача. Одна гигантская декорация и весь фильм, увиденный глазами одного персонажа.

А.Х. Безусловно. Мне предоставлялась возможность сделать чисто кинематографический фильм[26]. Прикованный к креслу человек, глядящий из окна,– одна часть фильма. Вторая часть показывает, что именно он видит, а третья– как он на увиденное реагирует. Это и есть чистейшее выражение идеи кинематографа.

Как вы знаете, подобная проблема интересовала Пудовкина. В одной из своих книг об искусстве монтажа он описывает эксперимент, осуществленный его учителем Кулешовым. Вы видите крупный план русского актера Ивана Мозжухина. Сразу следом за ним план мертвого ребенка. Потом снова возврат к Мозжухину, и на его лице вы прочитываете сострадание. Тогда вы убираете мертвого ребенка, на его место ставите тарелку супа и

вновь возвращаетесь к Мозжухину, который на сей раз выглядит голодным. Но в обоих случаях использовался один и тот же план Мозжухина, его лицо оставалось неизменным. То же самое произойдет и с крупным планом Джеймса Стюарта, глядящего из окна на собачонку, спускаемую вниз в корзине. Потом Стюарт, мило улыбающийся. Но если собачонку заменить на полуголую девицу, разминающуюся у своего открытого окна, а от нее еще раз перейти к улыбающемуся Стюарту, то на сей раз он покажется старым грязным пошляком.

Ф.Т. Дело в том, что позиция Джеймса Стюарта сводится к чистейшему любопытству.

А.Х. Он настоящий вуайер. Критик из лондонской "Обсервер" мисс Лежен уже высказывала недовольство по этому поводу. Она писала о том, что "Окно во двор" ужасный фильм, так как его герой все время смотрит в окно. Но что, собственно, ужасного в этом? Конечно, он вуайер, но разве все мы не вуайеры?

Ф.Т. Все мы вуаеры, хотя бы тогда, когда смотрим в окно интимную драму. Кстати говоря, Джеймс Стюарт у своего окна– тот же кинозритель.

А.Х. Держу пари, что девять человек из десяти, увидев женщину, раздевающуюся перед сном в противоположном окне, или даже мужчину, что-то прибирающего в комнате, остановятся и будут наблюдать. Ни один не отвернется и не скажет: "Это не мое дело". Они могли бы закрыть ставни, но они этого никогда не сделают– они стоят и смотрят.

Ф.Т. Изначально Вас интересовала лишь техническая сторона, но мне кажется, что, работая над сценарием, Вы сделали эту историю более значительной. В конце концов то, что мы видим на противоположной стороне двора, превратилось в образ мира. В какой мере это произошло сознательно?

А.Х. Здесь представлены все виды человеческого поведения– настоящий каталог. Без этого фильм был бы очень скучным. То, что Вы видите в окнах,– это набор маленьких историй, которые, как Вы выразились, отражают целый мир.

Ф.Т. И общим во всех этих историях является любовь. Проблема Джеймса Стюарта заключается в том, что он не хочет жениться на Грейс Келли, а напротив он видит сплошные иллюстрации на тему любви и брака. Тут живут одинокая женщина без мужа и любовника, новобрачные, с утра до вечера занимающиеся любовью, спивающийся холостяк-музыкант, танцовщица, к которой липнут мужчины, бездетная пара, сделавшая собачонку предметом своей любви, но главное– супружеская чета; ссоры супругов становятся все более невыносимыми, покуда жена таинственно не исчезает.

А.Х. Здесь та же симметрия, что и в "Тени сомнения". На одной стороне двора пара Стюарт– Келли, где он неподвижен из-за своей ноги в гипсе, в то время как она свободно передвигается. На другой стороне– женщина, прикованная к постели, в то время как ее муж все время приходит и уходит. Но есть нечто, что отравило мне всю работу над "Окном во двор",– это музыка. Вы знаете Франца Уэксмена?

Ф.Т. Он когда-то писал музыку для фильмов с Хамфри Богартом?

А.Х. Да, но он еще написал музыку для "Ребекки". Как вы помните, один из персонажей, живущих во дворе, был музыкантом. Так вот, я хотел показать, как сочиняется популярная песня, провести через весь фильм ее постепенное развитие, с тем чтобы в финальной сцене она звучала с пластинки в сопровождении оркестра. Но сделать так, как я хотел, не удалось, и я был этим совершенно убит.

Ф.Т. Тем не менее существенная часть этого замысла сохранилась в фильме. Слушая законченную композитором музыку, одинокая женщина отказывается от самоубийства, и мне кажется, что именно в этот момент, благодаря музыке, Джеймс Стюарт понимает, что он любит Грейс Келли. Очень сильна та сцена, где показывается реакция бездетной пары на смерть их собачки. Женщина издает вопль, все соседи подходят к окнам, женщина рыдает и кричит: "Мы соседи, мы должны любить друг друга" и т.д. Это сознательно преувеличенная реакция... Я думаю, что она была задумана так, как если бы речь шла о смерти ребенка?

А.Х. Разумеется. Собачка была их единственным ребенком. В конце сцены вы замечаете, что все подошли к окнам и смотрят во двор, кроме вероятного убийцы, курящего в темноте.

Ф.Т. Это также единственная сцена в фильме, где происходит смена точки зрения. Мы покидаем квартиру Стюарта, и камера располагается во дворе, снятом с разных ракурсов. Сцена становится всецело объективной.

А.Х. Да, вы правы. Такая сцена единственная.

Ф.Т. По этому поводу мне приходит на ум нечто, что, вероятно, является правилом в Вашей работе. Вы показываете всю декорацию целиком лишь в самый драматический момент сцены. В "Деле Парадайн", когда впервые весь зал суда предстает нашему взору, хотя мы и провели в нем пятьдесят минут. В "Окне во двор" Вы показали весь двор только тогда, когда женщина кричит после смерти своей собаки и все жильцы подходят к окнам, чтобы посмотреть, что происходит.

А.Х. Безусловно. Масштаб изображения используется в драматических целях, а не просто для того, чтобы показать место действия. Однажды я снимал телеспектакль, и там была сцена, где герой приходит в полицейский участок, чтобы сдаться. Крупным планом я снял, как герой входит, за ним закрывается дверь и он направляется к столу. Но я не снял всей декорации. Меня спросили: "Вы что же, не будете снимать всей комнаты, чтобы люди поняли, что мы находимся в полицейском участке?"

Я ответил: "Чего ради? На рукаве сержанта в правом углу кадра три нашивки, и этого достаточно, чтобы понять, где мы

находимся. Зачем нам транжирить общий план, который может пригодиться в драматический момент?"

Ф.Т. Интересна эта идея транжирства и сохранения изображений "в резерве". И еще одно, когда в конце "Окна во двор" убийца входит в комнату и говорит Джеймсу Стюарту: "Чего вы от меня хотите?", тот не находит ответа, потому что его действия не имели оправдания, им руководило чистое любопытство.

А.Х. Верно. И он заслуживает того, что с ним произошло.

Ф.Т. Но он будет защищаться, ослепляя убийцу магниевыми вспышками в лицо.

А.Х. Эта фотовспышка отсылает нас к механике "Тайного агента". Если помните, в Швейцарии были Альпы, озера и шоколад. Здесь у нас фотограф, который использует свой фотоаппарат, чтобы подглядывать за тем, что происходит во дворе. Когда он будет вынужден защищаться, он также пустит в ход свое фотооборудование– магниевые кубики. Я превратил в правило принцип использования элементов, которые связаны с персонажем или местом действия. Если я не использую их максимально, мне кажется, что я что-то упустил.

Ф.Т. С этой точки зрения экспозиция фильма великолепна. Мы начинаем с сонного двора, потом переходим на покрытое потом лицо Джеймса Стюарта, затем на его ногу в гипсе и стол, где лежат разбитый фотоаппарат и стопка журналов, а затем на стену, где висят фотографии переворачивающихся гоночных автомобилей. Благодаря первому движению камеры мы узнаем, где мы находимся, кто этот человек, какова его профессия и что с ним произошло.

А.Х. Речь идет просто об использовании кинематографических средств в чисто сюжетных целях. Это гораздо интереснее, чем возможный диалог со Стюартом: "Как вы сломали ногу?"– "Когда я фотографировал автогонки, от одного из автомобилей оторвалось колесо и врезалось в меня". Сцена была бы банальной. Я считаю, что сценарист совершает смертный грех, когда, столкнувшись с трудностями, говорит: "Это мы объясним в диалоге". Диалог должен быть просто звуком среди прочих звуков, исходящим из уст персонажей, чьи глаза рассказывают нам историю в визуальном ключе.

Ф.Т. Я также заметил, что часто у Вас нет никаких прелюдий к любовным сценам. Вот, скажем, Джеймс Стюарт дома один, вдруг в кадре появляется лицо Грейс Келли, и начинаются поцелуи. Чем вы это объясните?

А.Х. Дело в том, что я хочу сразу же перейти к важному моменту, не тратя времени впустую. Здесь поцелуй неожиданный.

В ином случае может быть поцелуй саспенса, и тогда все будет иначе.

Ф.Т. В лентах "Окно во двор" и "Поймать вора" поцелуй дан ненатурально, он обработан. Не сам поцелуй, но сближение лиц. Оно идет рывками, как если бы в лаборатории Вы удвоили каждый второй кадр.

А.Х. Не совсем так. Я добился этих пульсаций, сотрясая рукой камеру или толкая тележку с камерой то вперед, то назад, делая и то, и другое. Я собирался снять в "Птицах" одну сцену, которую так и не снял. Это была любовная сцена, где две отделенные друг от друга головы постепенно сближаются. Я хотел попытаться дать очень быстрые панорамные движения от одного лица к другому, как бы хлеща камерой из стороны в сторону, от головы к голове, пока они не сблизятся, и тогда размах движения камеры уменьшился бы до того, что оно превратилось бы в легкую вибрацию. Когда-нибудь я это сделаю!

Ф.Т. "Окно во двор" и, возможно, "Дурная слава" со всех точек зрения Ваши лучшие сценарии– с точки зрения построения, цельности, богатства деталей.

А.Х. В то время я ощущал настоящий творческий подъем, порох был сухим. Радиодраматург Джон Майкл Хайес написал диалоги. Не была решена тема убийства, и я использовал две новые истории из английских газет. Одна была делом Патрика Мэйгона, а другая– делом доктора Криппена. В деле Мэйгона мужчина убил девушку в бунгало на южном побережье Англии. Он разрезал тело и выкинул его по частям из окна поезда. Но он не знал, что делать с головой,– так у меня возникла идея поисков головы жертвы в фильме "Окно во двор". Патрик Мэйгон засунул голову в камин и зажег огонь. И тогда произошло то, что может показаться совершенно ирреальным, но это случилось в действительности. Как только он положил голову в огонь, разразилась гроза с громом и молниями. Каким-то образом, вероятно, из-за огня, глаза открылись и, казалось, уставились на Мэйгона. С криком он выскочил из дому в разгар грозы и вернулся назад лишь несколько часов спустя. За это время голова сгорела.

Через несколько лет один из четырех ведущих инспекторов Скотланд-Ярда побывал у меня. Он вел следствие после ареста Мэйгона и сказал мне, что поиски головы были для них трудной задачей. Находили различные следы, но голову найти не могли. Он знал, что голова была сожжена, но ему нужны были сведения о том, когда голова была положена в огонь и сколько времени потребовалось на ее сожжение. И тогда он пошел к мяснику, купил баранью голову и сжег ее в том же камине.

Как видите, во всех делах, связанных с расчленением тела, самой большой проблемой для полиции является обнаружение головы.

Теперь о докторе Криппене, который жил в Лондоне. Он убил свою жену и разрезал ее на части. Когда люди заметили, что его жена исчезла, он дал привычное объяснение: "Она уехала в Калифорнию". Но Криппен совершил грубейшую ошибку, которая привела к его разоблачению. Он разрешил своей секретарше надеть кое-какие украшения своей жены. Начались пересуды соседей. Делом заинтересовался Скотланд-Ярд, и инспектор Дью снял допрос с Криппена. Последний дал чрезвычайно убедительное объяснение отсутствию своей жены. С особой настойчивостью он утверждал, что она уехала жить в Калифорнию. Инспектор Дью уже почти оставил это дело, но однажды он зашел к Криппену из-за каких-то формальностей, а тот удрал с секретаршей. Разумеется, начался большой переполох, и описание исчезнувшей пары разослали по всем кораблям. В то время на кораблях как раз начинали использовать радиосвязь.

Теперь, если позволите, перенесемся на борт парохода Монтроз, идущего из Антверпена в Монреаль. Послушайте версию капитана судна, касающуюся событий, развернувшихся на борту.

Среди своих пассажиров капитан заметил мистера Робинсона и его молодого сына. Отец был исключительно привязан к сыну. Капитан, который был вуаером, обратил внимание на то, что мистер Робинсон набил купленную им шляпу бумагой, чтобы она не сваливалась с головы, а также на то, что брюки мальчика были подогнаны под талию английской булавкой. Согласно полученному им описанию, доктор Криппен носил зубной протез, а на носу у него были следы от очков в золотой оправе. Капитан пригласил мистера Робинсона на ужин и рассказал ему анекдот, чтобы он расхохотался, и капитан обнаружил, что у него действительно фальшивые зубы.

После этого капитан передал на землю, что, по его мнению, разыскиваемая пара находится на его корабле. В тот момент, когда послание передавалось, доктор Криппен случайно проходил мимо радиорубки и, услышав стук телеграфного ключа, сказал капитану: "Не правда ли, беспроволочный телеграф– изумительное изобретение?"

Когда инспектор Дью получил сообщение, он сел на быстроходное судно Канадской тихоокеанской компании и прибыл на Сент-Лоуренс-ривер в место, называемое Фазер-Пойнт. Он поднялся на борт Монтроза" и подошел к мистеру Робинсону со словами: "Доброе утро, доктор Криппен". Он привез их в

Лондон. Криппен был повешен, а женщина оправдана.

Ф.Т. Так значит история с драгоценностями легла в основу сцены с Грейс Келли?

А.Х. Да, в основу сцены с обручальным кольцом. Если бы жена действительно уехала в поездку, она бы взяла обручальное кольцо с собой.

Ф.Т. Поистине замечательна в фильме эта интересная идея. Грейс Келли хочет выйти замуж за Джеймса Стюарта, а он этого не хочет. Она проникает в квартиру убийцы, чтобы отыскать против него улики, и находит обручальное кольцо его жены. Она надевает кольцо на палец и прячет руку за спину, чтобы с противоположной стороны двора Стюарт увидел кольцо в бинокль. Для Грейс Келли это была двойная победа: она успешно завершает следствие и добьется желанного брака. Обручальное кольцо уже у нее на пальце.

А.Х. Совершенно точно. Это был иронический штрих.

Ф.Т. Когда я в первый раз увидел "Окно во двор", то, будучи журналистом, написал, что это очень черный, очень пессимистический и даже злой фильм. Сегодня он вовсе мне таким не кажется, и я даже ощущаю известную доброту в том взгляде на мир, который он предлагает. Джеймс Стюарт видит в окно вовсе не ужасы, но зрелище человеческих слабостей. Согласны ли Вы со мной?

А.Х. Абсолютно.

АЛЬФРЕД ХИЧКОК. "ОКНО ВО ДВОР"

Существует две категории режиссеров: те, которые принимают во внимание публику, когда задумывают и ставят фильмы, и те, которые не принимают ее во внимание. Для первых кино — это зрелище, для вторых — индивидуальный опыт. Нет никаких оснований предпочитать одних другим. Для Хичкока или Ренуара, как, впрочем, и почти для всех американских режиссеров, фильм не удался, если не пользовался успехом, то есть не нашел той публики, на которую он был ориентирован с момента выбора сюжета и до конца постановки. В то время как Брессон, Тати, Росселлини, Николас Рей снимают фильмы по-своему и требуют от публики, чтобы она приняла их "правила игры", Ренуар, Клузо, Хичкок, Хоукс делают свои фильмы для публики, постоянно строя свою работу так, чтобы она заинтересовала будущих зрителей.

Будучи чрезвычайно умным человеком, Альфред Хичкок очень рано, с первых шагов в английском кино, приучил себя не упускать из виду все аспекты создания фильма. Он всегда старался привести свои вкусы в соответствие со вкусами публики,

обращая особенное внимание на юмор в английский период своего творчества и на состояние саспенса в американский период. Точная дозировка саспенса и юмора превратила Хичкока в одного из самых коммерческих режиссеров мира (его фильмы постоянно приносят прибыль в четыре раза больше их стоимости), высочайшая требовательность к себе и своему искусству превратила его также в великого режиссера.

Краткий пересказ сюжета "Окна во двор", конечно, недостаточен для того, чтобы представить абсолютную новизну фильма, слишком сложного для изложения. Сломанная нога приковала фоторепортера Джефри (Джеймс Стюарт) к креслу, и он следит из окна за жизнью своих соседей. Однажды он приходит к убеждению, что один из них убил свою вечно раздраженную, непривлекательную больную жену. Следствие, которое он ведет, будучи закованным в гипс, в какой-то мере и является сюжетом фильма. Но следовало бы также рассказать и об очаровательной молодой женщине (Грейс Келли), которая хотела бы выйти замуж за Джефри, и о каждом из соседей, живущих напротив. Среди них бездетная чета, потрясенная смертью "отравленной" собачонки, девица с эксгибиционистскими наклонностями, одинокая дама и композитор-неудачник (которых к концу сблизит искушение свести счеты с жизнью, но, может быть, все же они создадут семейный очаг), среди них молодожены, целыми днями занимающиеся любовью, и, наконец, убийца и его жертва.

Возможно, в таком пересказе сценарий кажется скорее ловко закрученным, чем глубоким, а между тем я убежден, что это чуть ли не самый важный из семнадцати фильмов, снятых Хичкоком в Голливуде, во всяком случае, эта та редкая работа, в которой нет ни малейшего просчета, слабости или уступки. Не вызывает сомнения, например, что в фильме все крутится вокруг темы замужества. Улика, которую ищет Грейс Келли в квартире предполагаемого преступника, куда она проникла, — это обручальное кольцо убитой жены; Грейс Келли надевает его себе на палец, в то время как Джеймс Стюарт следит за ее движениями в бинокль. Но ничто в конце фильма не указывает на то, что они поженятся. "Окно во двор" не только пессимистический, но и жестокий фильм. Так, Стюарт наводит свой бинокль на соседей лишь в минуты их слабости, когда они смешны, карикатурны или просто отвратительны.

Построен фильм чрезвычайно музыкально, здесь сплетается и перекликается множество тем: тема брака, самоубийства, падения и смерти, — и все это омыто утонченной эротикой (озвучание поцелуев исключительно точно и реалистично). Бесстрастность

Хичкока, его "объективность" — лишь видимость; за сценарной идеей, режиссурой, работой с актерами, деталями и прежде всего очень необычной интонацией, соединяющей реализм и поэзию, черный юмор и настоящую феерию, встает отмеченное мизантропией видение мира.

"Окно во двор" — это фильм о нескромности, о нарушенной и разрушенной интимности в самом шокирующем смысле слова, фильм невозможного счастья, фильм перемываемого во дворе грязного белья, фильм нравственного одиночества, удивительная симфония повседневной жизни и попранных мечтаний.

В связи с Хичкоком часто говорили о садизме. Мне кажется, на самом деле все сложнее, и "Окно во двор" — первый фильм, где наш автор раскрывает себя. Для героя "Тени сомнения" мир был свинарником. Сегодня мне кажется, что за позицией персонажа стояла позиция самого Хичкока. Пусть меня не упрекают в недозволенном смешении автора и героев, ведь каждый план "Окна во двор" дышит искренностью, а общий тон, становящийся все серьезнее от фильма к фильму, противоречит зрелищной привлекательности, то есть духу коммерции. Да, речь идет о моральной позиции автора, взирающего на мир с крайней суровостью чувственного пуританина.

Альфред Хичкок за тридцать лет овладел таким мастерством кинематографического повествования, что уже давно перестал быть просто хорошим рассказчиком. Он страстно любит свою профессию и беспрерывно снимает, к тому же он уже давно решил проблемы постановки, поэтому вынужден, дабы избежать скуки и повторений, придумывать для себя дополнительные трудности, ограничивать себя все более жесткими рамками. Отсюда в его новых фильмах увлекательные и всегда блестяще разрешаемые сложности.

В данном случае условием было снять фильм в одном месте действия, с одной точки зрения — с точки зрения Джеймса Стюарта. Мы видим лишь то, что он видит, оттуда, откуда он видит, и одновременно с ним. Все это могло бы вылиться в сухую и рациональную Демонстрацию режиссерских возможностей, холодную виртуозность экзерсиса. Но перед нами завораживающее своей постоянной изобретательностью зрелище, приковывающее нас к стулу столь же надежно, как Джеймса Стюарта — его загипсованная нога.

И тем не менее, когда смотришь этот фильм, такой странный и такой новый, отчасти забываешь о его головокружительной виртуозности; каждый план здесь — триумфально выигранное пари; стремлением к обновлению отмечены также и движения камеры, комбинированные съемки, декорации и цвет (чего стоят

хотя бы золотые очки убийцы, освещенные в темноте мерцающим светом сигареты!).

Тот, кто глубоко и верно понял "Окно во двор" (однократным просмотром тут не обойтись), может возмутиться и не принять правил игры, одним из которых является непривлекательность персонажей. Но так редко в фильме можно найти столь определенную идею мира, что нельзя не признать произведение Хичкока неоспоримой удачей.

Чтобы прояснить смысл "Окна во двор", я предлагаю следующую аллегорию: двор — это мир, фоторепортер — это кинематографист, бинокль замещает камеру и оптику. Какова же во всем этом роль Хичкока? Он тот человек, объектом ненависти которого хотелось бы быть.

1954

Ф.Т. "Поймать вора"– первый фильм, который Вы снимали на натуре во Франции. Каково Ваше мнение о фильме в целом?

А.Х. История довольно легковесная.

Ф.Т. В духе произведений про Арсена Люпена. Кэри Грант сыграл "Кота", бывшего высококлассного американского вора, который, покончив с прошлым, отдыхает на Лазурном берегу. В округе поднимается волна краж драгоценностей, и на него первого падает подозрение как на известного полиции профессионала. Чтобы отвести от себя возможное обвинение, он, пользуясь богатым опытом, ведет расследование на свой страх и риск. В ходе его он встречает любовь в лице Грейс Келли; воровкой же оказывается женщина.

А.Х. Все это не заслуживает серьезного внимания. Единственное интересное замечание, которое я могу сделать по поводу этого фильма, заключается в том, что, ненавидя райские голубые небеса, я использовал зеленые фильтры, но все равно получилось не так, как хотелось.

Ф.Т. Как и в ряде других фильмов сюжет здесь основывается на переносе вины, с тем отличием, что злодейкой оказывается девушка.

А.Х. Эту роль исполнила Брижит Обер. Я посмотрел фильм Жюльена Дювивье "Под небом Парижа", где она сыграла деревенскую девушку, приехавшую в большой город. Я выбрал ее потому, что в фильме ей приходилось лазить по крышам. Я тогда и не подозревал, что когда у нее не было работы в кино, она выступала как акробатка. Такое вот счастливое совпадение.

Ф.Т. Этот фильм спровоцировал интерес прессы к Вашему представлению о киногероях. Вы не раз утверждали, что Грейс Келли более всего подкупала своей скрытой сексуальностью.

А.Х. Секс на экране тоже должен работать на саспенс. Если он слишком явный, очевидный, саспенса не возникает. Знаете, почему я предпочитаю изысканных блондинок? Потому что истинные леди, скромные жеманницы, в спальне обычно ничем не отличаются от шлюхи. У бедняжки Мерилин Монро секс был написан прямо на лице, да и Брижит Бардо в этом смысле не более утонченна.

Ф.Т. Иначе говоря, Вас интригует контраст внутреннего огня и внешней холодности?

А.Х. Именно так; наиболее сексуально привлекательными мне кажутся англичанки. На мой вкус англичанки, шведки, северные немки и скандинавки гораздо сильнее возбуждают влечение, чем латинянки, итальянки, француженки. Секс не следует афишировать. Английская девица, похожая на школьную учительницу, преображается на заднем сиденье автомобиля.

Ф.Т. Я понимаю Вашу точку зрения, но сомневаюсь, что большинство зрителей разделяют Ваши вкусы. Мне кажется, мужская аудитория предпочитает чувственную красоту. То, что Джейн Рассел, Мерилин Монро, София Лорен и Брижит Бардо стали звездами, несмотря на то, что многие фильмы, в которых они снимались, провалились, именно это и доказывает. В большинстве своем публика все же предпочитает откровенную сексуальность.

А.Х. Может быть, Вы и правы, но Вы же сами признаете, что перечисленные только что актрисы снимаются в плохих фильмах. Знаете, почему? Потому что без элемента неожиданности теряется весь смысл. Пропадает возможность открыть в женщине чувственность. Вспомните начало "Поймать вора". Я тщательно подчеркнул холодность Грейс Келли, отчужденную манеру держаться, снимая ее прекрасный классический профиль. А что она делает, когда Кэри Грант провожает ее до дверей комнаты в отеле?– Прижимается губами прямо к его рту.

Ф.Т. Я готов уверовать, что Вы прекрасно воплощаете свою концепцию холодной сексуальности на экране, но все же подозреваю, что зрителям ближе очевидный и материализованный секс.

А.Х. Возможно. Но когда фильм выходит, публика вполне довольна тем, что получает.

Ф.Т. Я не сбрасываю этого со счетов, но догадываюсь, что это происходит оттого, что Ваше отношение к этой сфере льстит женской части аудитории.

А.Х. Тут я должен сказать, что чаще всего именно женщины решают, какой фильм следует смотреть и в конце концов выносят окончательный приговор фильму. Поэтому нужно избегать

вульгарности в изображении лиц одного с ними пола. Вообще же мы пытались раз от разу сделать роли Грейс Келли более разнообразными. Поскольку "Поймать вора"– фильм ностальгический, мне не хотелось закруглять его слишком уж счастливой концовкой. Вот почему я ввел сцену у дерева, когда; Кэри Грант соглашается жениться на Грейс Келли. Тут же оказывается, что будущая теща собирается жить вместе с молодыми, и это придает финальной сцене довольно-таки скорбный оттенок.

Ф.Т. А потом вы поставили очень неожиданный фильм "Неприятности с Гарри". В Париже его премьера состоялась в малюсеньком кинотеатрике на Елисейских Полях. Предполагалось, что он продержится в репертуаре не более недели-двух, а он собирал полные залы целых полгода. Мне не удалось выяснить, парижан ли он так привлекал или аудитория состояла в основном из англичан и американских туристов. Сомневаюсь, что такой же успех сопровождал картину во всех ее странствиях по свету.

Осенним днем в вермонтской деревушке раздаются три выстрела. Мальчуган, игравший в роще, обнаружил тело человека, которым, как выясняется, был Гарри. Среди жителей деревни мотивы для убийства могли иметь несколько человек; в их числе его бывшая жена Дженнифер (Ширли МакЛейн). Другие, включая художника-абстракциониста (Джон Форсайт), бывшего морского капитана (Эдмунд Гвенн), некую старую деву и близорукого доктора, полагают, что те могли оказаться причастными к его гибели. В конце концов обнаруживается, что Гарри умер естественной смертью, и жизнь общины возвращается в привычную колею. Правда, для художника, попавшего под необыкновенное очарование Дженнифер, возврат к прежней жизни уже невозможен.

А.Х. Я сам выбрал этот роман и получил полную свободу делать с ним, что вздумается. Когда работа была закончена, прокатчики не знали, как с ней поступить. Требовался какой-то специальный подход для представления ее публике. Они в отличие от меня видели в ней нечто особенное. Фильм поставлен по роману английского писателя Джека Тревора Стори, причем сюжет почти никаких изменений не претерпел. Мне импонировал присущий ему юмор. Один из лучших эпизодов– когда старик Эдмунд Гвенн тащит труп и какая-то женщина подходит к нему и спрашивает: "Не надо ли помочь, капитан?"– Пооему, это ужасно

смешно; в одном эпизоде прочитывается вся история.

Ф.Т. Мне понятна Ваша нежность к этой работе.

А.Х. Мне всегда нравилось играть на контрастах, идти против традиций, ломать стереотипы. В "Неприятностях с Гарри" я вытащил мелодраму из мрака на свет Божий. Это можно сравнить с тем, что "организуешь" убийство у бурного ручья и капли крови растекаются в чистой воде. Такие контрасты создают контрапункт, поднимают повседневность до уровня бытия.

Ф.Т. Вам всегда блестяще удается продемонстрировать, как можно снять ужасное, чтобы оно не вызвало отвращения. Иногда оно даже влечет к себе. В конце фильма каждый из героев вслух высказывает свое самое сильное желание, и поскольку Ширли МакЛейн нашептывает свое прямо кому-то в ухо, нельзя понять, в чем же оно заключается, но можно догадаться, что это нечто необычное. А в финале обнаруживается, что ее мечта– двуспальная кровать. Этого ведь не было в книге, так?

А.Х. Нет. Это вставил Джон Майкл Хайес.[27]

Ф.Т. Этот небольшой штрих ставит как бы вопросительный знак саспенса, который усиливает интерес зрителей в заключительной части.

А.Х. Это эквивалент крещендо или коды других моих фильмов. То же самое мы проделали в финале "Спасательной шлюпки" и "Веревки".

"Неприятности с Гарри"– первая картина Ширли МакЛейн. Она была очень хороша в ней и потом сделала замечательную карьеру. Молодой человек, Джон Форсайт, теперь очень популярен как телевизионный актер, он получил в свое время главную роль в одном из первых моих телешоу.

Ф.Т. Юмор в фильме строится на одном приеме: равнодушной беспечности. Персонажи обсуждают обстоятельства, связанные с трупом, с небрежностью, с какой говорили бы о пачке сигарет.

А.Х. Совершенно верно. Ничто не занимает меня так, как недосказанность.

Ф.Т. Мы уже беседовали с Вами о различиях между британской версией "Человека, который слишком много знал" и американским римейком. Одно из них– участие в римейке Джеймса Стюарта. Он очень тонкий актер и здесь замечательным образом демонстрирует свои возможности. На поверхностный взгляд Кэри Грант и Джеймс Стюарт могли бы безболезненно поменяться местами в Ваших фильмах, но на самом деле Вы по-разному проявляете их достоинства. Фильмы с Кэрри Грантом более юмористичны, а с Джеймсом Стюартом– более эмоциональны.

А.Х. Естественно. Несмотря на внешнее сходство, они очень разные. В "Человеке, который слишком много знал" Джеймс Стюарт изобразил честного и смирного гражданина. Кэри Грант этого не смог бы. Если бы я его пригласил на этот фильм, образ получился бы совершенно иным.

Ф.Т. У Вас, как я заметил, были определенные неприятности с цензурой, связанные с упоминанием страны, в которой разворачиваются события. В первоначальной версии они начинаются в Швейцарии, а во второй– в Марокко, и до конца остается неясным, является ли дипломат, которого должны убить, представителем одного из национально-демократических государств или же он из другого лагеря.

А.Х. Конечно, мне не хотелось привязывать себя к какой-либо конкретной стране; мы просго указали, что, убив посла, шпионы надеялись нанести ущерб британскому правительству. Меня беспокоило одно– выбор актера на роль посла. На мнение актерского отдела полагаться ни в коем случае нельзя. Я подозреваю, что когда кто-нибудь просит их порекомендовать актера на роль, скажем, лифтера, они вытаскивают здоровенный гроссбух, открывают его на букве "л" и звонят по очереди всем, кто когда-либо сподобился сыграть такую роль.

Ф.Т. Неужели таков их метод работы?

А.Х. Только так они и действуют. Будучи в Лондоне, я сделал запрос насчет актера, который мог бы сыграть посла, и ко мне потянулась вереница коротышек с бородками клинышком. Я начал спрашивать, кого же они играли в своей жизни, и ответы были таковы: "премьер-министра", "временного поверенного" и т.п. Я взмолился не направлять мне больше никаких "послов", а вместо них прислать фотографии реальных лиц, аккредитованных в ту пору в стране. Вообразите: во всем посольском корпусе не оказалось ни единого бородача!

Ф.Т. Тот, кого Вы выбрали, был ужасно хорош: лысый, как колено, с выражением детской невинности на лице.

А.Х. Он был очень знаменитым копенгагенским актером.

Ф.Т. Давайте вернемся к началу фильма, который рассказывает о событиях в Маракеше. В первоначальной версии Пьер Френе был убит пулей, а в последней Даниэль Желен получил удар ножом в спину.

А.Х. Нож в спину– моя старая задумка, которую я долго не мог осуществить.

Идея заключается в том, чтобы показать вот что. Корабль, приплывающий из Индии, входит в лондонский док. Команда на три четверти состоит из индусов. Одного из матросов поджидает полиция и, скрываясь от преследования, он успевает сесть на

автобус, отправлявшийся к Собору св. Павла. Дело происходит в воскресенье утром. Он подымается на галерею; полиция следует за ним по пятам, он петляет, они на время теряют след. Оказавшись почти в руках преследователей, он спрыгивает вниз и падает прямо перед алтарем. Служба прерывается, прихожане встают с мест, хор перестает петь. Все бросаются к упавшему, и когда его переворачивают, видят торчащий в спине нож. Потом кто-то дотрагивается до его лица, и на пальцах остается краска. Это был не индус.

Ф.Т. Эта деталь– стертая пальцами краска на лице– вошла в картину, в сцену смерти Даниэля Желена...

А.Х. Да, но мне так никогда и не удалось использовать этот сюжетец целиком. Ведь самое интересное и загадочное– каким образом человек, с которого полиция не спускала глаз, получил нож в спину в тот момент, когда прыгал с галереи.

Ф.Т. Это очень затейливо, и выкрашенное лицо тоже удачный штрих. Но вот какая странность меня удивила в этом эпизоде: когда Джеймс Стюарт поднимает руку, коснувшись лица Даниэля Желена, на ней остается голубой след.

А.Х. А это фрагмент другой нереализовавшейся идеи. В начале погони, еще в Маракеше, должна была быть сцена на базаре, где Даниэль Желен общается с красильщиком шерсти. Когда он уходит, видно, что подошвы его ботинок и роба запачканы голубой краской, и когда он принимается бежать, на земле остаются голубые следы. Это как бы вариация кровавого следа, только в нашем случае "кровь" голубая.

Ф.Т. Это еще и вариация на темы Мальчика-с-пальчик и его белых камушков, которые он бросает на дороге.

Мы уже обсуждали некоторые различия между сценами в Альберт-Холле в английском варианте 1934 года и в американской версии 1956 года. Вторая гораздо сильнее.

А.Х. Да, мы этого коснулись, когда речь шла о первоначальном варианте. А второй фильм мне представлялся бы и вовсе идеальным, если бы все зрители умели читать ноты.

Ф.Т. То есть?

А.Х. Я просто из шкуры вон лез, чтобы каждый мог ясно понять роль тарелок в оркестре, но Вы помните момент, когда камера дает крупным планом нотный лист, лежащий перед музыкантом на пюпитре?

Ф.Т. Да, разлинованный нотный лист.

А.Х. Камера путешествует вдоль пустых линеек и останавливается на единственной ноте, которую он должен воспроизвести. Теперь Вам понятно, насколько мощнее оказался бы саспенс, если бы зрители сумели прочесть этот кадр?

Ф.Т. Конечно, это было бы идеально. В первоначальной версии лицо музыканта не показано, но я обратил внимание, что в римейке этот пробел восполнен. Кстати, музыкант слегка похож на Вас.

А.Х. Чистое совпадение!

Ф.Т. Он абсолютно бесстрастен.

А.Х. Ну что ж, бесстрастность особенно впечатляет, если человеку невдомек, что он служит орудием смерти. Ведь по сути дела настоящий убийца– он.

12

"Не тот человек" • Абсолютная достоверность • "Головокружение" • Вечная альтернатива: саспенс или неожиданность • Некрофилия • Ким Новак на съемочной площадке • Два невоплощенных замысла • Кино с политическим саспенсом • "К северу через северо-запад" • Как важна фотографическая документальность • Когда имеешь дело с пространством и временем • Практика абсурда • Тело ниоткуда

АЛЬФРЕД ХИЧКОК. "НЕ ТОТ ЧЕЛОВЕК"

Два с половиной года назад мой друг Клод Шаброль и я познакомились с Альфредом Хичкоком, упав в замерзший водоем на студии Сен-Морис прямо на глазах "маэстро ужаса", наблюдавшего за нами сначала язвительно, а затем сочувственно.

Несколько часов спустя, вымокшие, мы вновь явились к нему с новым магнитофоном, поскольку предыдущий в прямом смысле слова потонул и навсегда вышел из строя.

Состоялся допрос с пристрастием: мы хотели заставить Хичкока признать, что его нынешние американские фильмы были лучше старых английских! Добиться этого оказалось не слишком трудно: "В Лондоне некоторые журналисты жаждут услышать, что все поступающее из Америки — плохо. В Лондоне настроены страшно антиамерикански; не знаю почему, но это факт". Поскольку Хичкок заговорил с нами об идеальном фильме, какой ему хотелось бы снять для собственного удовольствия, чтобы смотреть на него как на произведение живописи на стене гостиной, мы уцепились за этот сюжет. «— Этот идеальный фильм был бы ближе к "Я исповедуюсь" или к "Леди исчезает"?

- Конечно, к "Я исповедуюсь"!

- "Я исповедуюсь"?

- Ну, разумеется, я, например, думаю, об идее одного фильма, которая мне очень нравится. Два года назад один музыкант из нью-йоркского Сторк-клуба возвращался домой. И возле дома, около двух часов ночи, его окликают двое, а потом таскают за собой по разным местам, вроде салунов, показывают его людям и спрашивают: "Это тот человек? Это тот человек?" Короче, его арестовывают, обвиняя в грабежах. Хотя он совершено невиновен, он должен предстать перед судом и все такое, его жена, в конце концов, сходит с ума: ее поместили в клинику, где она, вероятно, находится и поныне. На суде присутствовал один присяжный,

совершенно убежденный в виновности обвиняемого; и в то время, как адвокат допрашивает одного из свидетелей обвинения, этот присяжный встал и сказал: "Господин судья, неужели так уж необходимо, чтобы мы все это выслушивали?" Мелкое нарушение ритуала, но процесс откладывается, в ожидании нового суда арестовывают настоящего виновного, который во всем признается. Я думаю, что, постоянно показывая события с точки зрения невиновного человека, рассказывая о том, что должен он был пережить, рискуя головой за другого, можно сделать интересный фильм. Тем более что все ведут себя с ним очень дружелюбно, любезно; он говорит: "Я невиновен", а ему отвечают: "Ну конечно, разумеется". Настоящий кошмар. Я хотел бы сделать фильм из этого эпизода уголовной хроники. Это было бы очень интересно. Видите ли, в подобных фильмах невиновный всегда находится в тюрьме и никогда не появляется на экране. Вечно какой-нибудь репортер или детектив стараются вызволить его из темницы; никогда не снимают фильмы с точки зрения обвиняемого. Именно это я и хотел бы сделать».

Год назад из американских газет мы узнали, что Хичкок ставит фильм под названием "Не тот человек", нетрудно догадаться, что речь идет именно об этом эпизоде уголовной хроники.

Никогда еще Хичкок не был в такой степени самим собой, как в этом фильме, который между тем рискует разочаровать любителей саспенса и английского юмора, столь мало в нем саспенса и юмора - английского или какого-либо иного. "Не тот человек" — это самый чистый фильм Хичкока со времен "Спасательной шлюпки", это жаркое без подливы, факт из хроники без всяких примесей и, как сказал бы Брессон, "без украшений". Хичкок не безумец, и если "Не тот человек" — его первый после "Я исповедуюсь" черно-белый фильм, скромно снятый на улицах, в метро, в подлинных местах действия, то это означает, что он понимал, что снимает трудную и относительно менее коммерческую ленту, чем предыдущие. По окончании работы Хичкок несомненно испытывал беспокойство, так как он отказался от своего обычного появления в фильме и предстал в виде силуэта еще до титров, чтобы предупредить нас, что на сей раз речь идет об ином произведении, основанном на подлинных фактах.

Нельзя не сравнить фильм "Не тот человек" с фильмом Робера Брессона "Приговоренный к смерти бежал", и было бы глупо обратить это сравнение против Хичкока, в чьем фильме достаточно благородства, чтобы им не спекулировать. Сопоставление этих двух фильмов тем более увлекательно, что

позволяет увидеть их по-новому.

Исходный момент одинаков: скрупулезное воссоздание факта из газетной хроники, в котором сохранена лишь верность событийной канве, поскольку фильм Брессона в действительности так же далек от рассказа майора Девиньи, как фильм Хичкока — от происшествия, рассказанного в "Лайф". Я хочу сказать, что для Хичкока, как и для Брессона, реальность была лишь предлогом, трамплином в иную реальность, ту единственную, *которая их интересует.*

Поскольку мы пока обсуждаем общность двух фильмов, отметим, что перед лицом одинаковой проблемы, хотя и предполагающей различные решения, Брессон и Хичкок оказались во многом близки. Например, в области актерской игры. Так же как Летеррье в фильме Робера Брессона, Генри Фонда бесстрастен, последовательно неэкспрессивен, почти неподвижен. Фонда здесь — лишь воплощение взгляда, а большая, чем у приговоренного к смерти, подавленность и униженность определяется тем, что он не является политическим заключенным, который знает, что с ним солидарна половина человечества, мыслящего, как и он; тем, что в глазах людей он просто уголовник, против которого все улики, и по ходу фильма у него все меньше шансов доказать свою невиновность. Никогда еще Фонда не был так прекрасен, величествен и благороден, как в этом фильме, где между тем он лишь демонстрирует свое лицо честного человека, едва озаряемое грустным и ясным до прозрачности взглядом, и больше не делает ничего.

И другой общий и самый поразительный момент заключается в том, что Хичкок сделал невозможной идентификацию зрителей с героем драмы, ограничив их ролью свидетелей; мы постоянно находимся рядом с Фондой, в его камере, у него дома, в машине и на улице, но мы никогда не занимаем его места, и это — новация в творчестве Хичкока, поскольку в предшествующих фильмах в основе саспенса как раз лежала идентификация.

Хичкок — режиссер, более других думающий о постоянном обновлении, — на сей раз захотел, чтобы публика испытала эмоциональный шок иного рода и, разумеется, менее привычный, нежели знаменитая и традиционная "дрожь". И последняя общая черта: Хичкок и Брессон построили свои фильмы на одном из тех совпадений, которые вызывают ярость у добросовестных сценаристов; лейтенант Фонтен чудом бежит из тюрьмы, идиотское вмешательство безжалостного присяжного спасает Генри Фонду; к этому подлинному чуду Хичкок добавил еще одно, собственного изготовления и безусловно шокирующее моих коллег: Генри Фонда (в фильме он по национальности итальянец

и носит имя Балестеро) находится в безвыходном положении: он ждет второго процесса, но ему не удалось найти ни одного доказательства своей невиновности; его жена находится в лечебнице, и его мать говорит ему: "Ты должен молиться".

И тогда Фонда начинает молиться перед образом Иисуса Христа: "Господи, только чудо может меня спасти". Крупный план скованного Христа, наплыв и план улицы, по которой к нам приближается человек, отдаленно похожий на Фонду, приближается, покуда не выходит на крупный план так, что лицо его сливается с лицом героя. Этот план безусловно самый прекрасный в творчестве Хичкока, концентрирует в себе все его мотивы: перенос вины, тему двойника, легко различимую, начиная с первых английских фильмов и вплоть до самых последних, очищаемую, обогащенную, углубляемую от фильма к фильму. В этом утверждении веры в Провидение — в творчестве Хичкока дух тоже дышит, где хочет,— сходство фильмов достигает высшей точки и прекращается.

У Брессона происходит диалог между душой и вещами. Но Хичкок человечней, его всегда преследует тема невиновности и вины, его действительно волнует судебная ошибка. Девизом к картине "Не тот человек" Хичкок мог бы взять следующее высказывание из "Мыслей" Паскаля: "Справедливость и истина — это два настолько тончайших острия, что наши инструменты слишком тупы, чтобы точно коснуться их. Даже когда эти инструменты к ним приближаются, они скрывают собой острие и тычутся мимо, скорее в ложь, чем в правду".

Хичкок предлагает нам фильм о функции обвинения, о его роли, об обвиняемом человеке, о ненадежности людских свидетельств и правосудия; документальность этого фильма — лишь видимость, а в своем пессимизме и скептицизме, мне кажется, 6н ближе к "Ночи и туману", чем к фильмам Кайата. Как бы то ни было, это, вероятно, его лучший фильм, и Хичкок максимально далеко продвинулся здесь по тому пути, который он очень давно для себя избрал.

1957

Ф.Т. Потом Вы сняли "Не тот человек", сюжет которого чрезвычайно близок фактам газетной хроники...

А.Х. Сценарий основывается на рассказе, который я прочитал в журнале "Лайф". Это случилось, мне кажется, в 1952 году. Музыкант Нью-Йоркского "Сторк-Клуба" пришел домой в два часа утра. У подъезда его ждали два человека, которые стали таскать его по разным местам вроде салунов, и повсюду спрашивали у людей: "Это тот человек?" Как бы там ни было, но он был

арестован и обвинен в грабеже. И хотя он был совершенно невиновен, он должен был предстать перед судом. В конце концов из-за всех этих переживаний его жена лишилась рассудка и попала в лечебницу для душевнобольных. Я думаю, она все еще там.

Один из присяжных на процессе был до такой степени убежден в виновности подсудимого, что встал и сказал: "Ваша честь, неужели нам совершенно необходимо все это выслушивать?" Из-за этого нарушения судебной процедуры процесс был отложен. А в промежутке до нового слушания дела полиция поймала настоящего вора.

Я подумал, что эта история может превратиться в интересный фильм, если показать все события с точки зрения невинно осужденного и представить его страдания как результат преступления, совершенного другим. Процесс становится еще более ужасным из-за того, что когда подсудимый уверяет всех в своей невиновности, окружающие чрезвычайно любезно отвечают ему: "Ну, конечно же!"

Ф.Т. Я понимаю, что привлекло Вас в этом сюжете: живая и конкретная иллюстрация к Вашей излюбленной теме– человек, обвиняемый в преступлении, совершенном другим– со всеми подозрениями, логически падающими на него в результате игры обстоятельств повседневной жизни.

Мне интересно узнать, до какой степени Ваш фильм следует жизненной правде– иначе говоря, где и почему Вы были вынуждены отойти от фактов?

А.Х. Это хороший вопрос. Во время съемок этого фильма я многому научился. Для достижения достоверности все было скрупулезно реконструировано с помощью тех самых людей, которые участвовали в настоящей драме. Мы даже использовали некоторых из них в отдельных эпизодах, и, где было возможно, снимали относительно неизвестных актеров. Съемки проводились на местах реальных событий. В тюрьме мы наблюдали за жизнью заключенных, видели, как они переносят свое постельное белье и одежду, потом мы нашли пустую камеру и заставили Фонду исполнять все тюремные ритуалы точно так же, как это делали заключенные. Мы использовали ту самую психиатрическую лечебницу, куда попала жена обвиняемого, и попросили играть в фильме подлинных врачей.

Но вот пример того, чему можно научиться, снимая фильм, в котором все сцены являются реконструкцией реальности. В финале фильма настоящего преступника арестовывают благодаря мужеству хозяйки магазина деликатесов в тот момент, когда он пытался его ограбить. Я хотел снять эту сцену следующим

образом: человек входит в магазин, вынимает пистолет и требует содержимое кассы. Женщина должна была каким-то образом нажать на сигнал тревоги, или должна была начаться борьба или что-то в этом роде, чтобы в результате вора схватили. Но вот что случилось в действительности– и именно так все и происходит в фильме: человек зашел в магазин и попросил у хозяйки несколько сосисок и несколько ломтиков ветчины. Когда она проходила мимо него, чтобы зайти за прилавок, он нацелил на нее сквозь карман свой пистолет. Женщина держала в руке большой нож, чтобы резать ветчину. Не теряя самообладания, она приставила острие ножа к его животу и, покуда он замер в растерянности, дважды стукнула ногой об пол. Встревоженный, мужчина сказал ей: "Спокойно, миссис". Но женщина оставалась на удивление спокойной, она не пошевелилась и не проронила ни звука. Грабитель был настолько ошеломлен ее хладнокровием, что не мог ничего предпринять. Неожиданно муж хозяйки, вызванный ударами в пол, появляется из подвала, хватает грабителя за плечи и швыряет его в угол магазина на полки с продуктами, в то время как хозяйка вызывает полицию. Перепуганный вор начинает канючить: "Отпустите меня, меня ждут жена и дети". Мне очень понравилась эта фраза, никогда в жизни не придет в голову написать такое в сценарии, а если и придет, то не хватит смелости.

Ф.Т. Да, я думаю, что в иные моменты Вы были вынуждены драматизировать реальную историю?

А.Х. Конечно, и в этом была вся проблема. Я, например, постарался драматизировать обнаружение подлинного преступника. Мы показали, как Генри Фонда молится перед образом, а затем наплывом перешли к настоящему грабителю и наложили его лицо на лицо Фонды.

А затем в отличие от таких картин, как "Бумеранг" или "Северная сторона, 777", где все показано глазами следователя, человека, который работает на свободе, чтобы вызволить из тюрьмы невиновного, мой фильм показывает все так, как это видит сам заключенный. В самом начале его арестовывают и сажают в машину между двумя полицейскими. Возникает крупный план его лица, а когда он смотрит налево, мы видим с его точки зрения массивный профиль его стража. Потом он поворачивается направо, и мы видим другого стража, прикуривающего сигарету; он смотрит прямо перед собой и видит в зеркале наблюдающего за ним водителя. Машина трогается, и он оглядывается на свой дом. На углу квартала находится бар, куда он обычно ходил, перед баром играют девочки. Когда они проезжают мимо стоящей машины, женщина в ней настраивает

радио. Во внешнем мире все происходит, как обычно, словно ничего особенного не случилось, только он находится в автомобиле и лишен свободы.

Вся постановка носит субъективный характер. Например, ему надевают наручники, чтобы связать его с конвоиром. Во время переезда из полицейского участка в тюрьму его охраняют разные люди, но ему стыдно, он не поднимает головы, глядя все время себе под ноги, а потому мы ни разу не видим сопровождающих его полицейских. Время от времени один из наручников открывается и видно новое запястье. Точно так же во время всего переезда мы видим только ноги стражей, пол и нижнюю часть дверей.

Ф.Т. Я высоко оценил все это, но мне кажется, что с течением времени Вы уже не испытываете полного удовлетворения конечным результатом. Считаете ли Вы, что "Не тот человек" удачный фильм?

А.Х. Да, мое стремление точно следовать подлинной истории привело к нескольким провалам в конструкции фильма. Первый провал– это долгий перерыв в истории героя, возникший потому, что мне хотелось показать, как его жена постепенно сходит с ума. Поэтому, когда мы подходим к суду, драматическое напряжение уже утрачено. Потом суд кончался слишком резко, как это и произошло в жизни. Возможно, я был слишком захвачен идеей подлинности, чтобы позволить себе необходимое отступление в трактовке драмы.

Ф.Т. Я считаю, что Ваш стиль, достигший совершенства в сфере вымысла, неизбежно вступает в противоречие с эстетикой чистой документальности. Это противоречие ощущается на протяжении всего фильма. Вы стилизовали лица, взгляды и жесты, реальность же никогда не бывает стилизованной. Вы драматизировали реальные события, и это отняло у них всю подлинность. Не думаете ли Вы, что в этом и заключается противоречие картины "Не тот человек"?

А.Х. Но Вы должны помнить, что "Не тот человек" был сделан как коммерческий фильм.

Ф.Т. Конечно. Но я не далек от мысли, что этот фильм был бы более коммерческим, если бы его поставил кто-нибудь другой, может быть, менее талантливый и менее точный и совершенно неосведомленный в законах зрительского восприятия. Это был бы совсем другой фильм, сделанный в совершенно нейтральном стиле и похожий на документальное кино. Надеюсь, я не очень Вас этим огорчаю?

А.Х. Вовсе нет. Не то, чтобы я с Вами не согласен, просто чувствую, что в этом трудно разобраться. Вы считаете, что,

рассказывая историю по-настоящему большого человеческого значения, следовало бы снимать ее без актеров?

Ф.Т. Необязательно. Генри Фонда был превосходен, очень нейтральный и такой же достоверный, как любой человек с улицы. Речь идет о постановке фильма. Вы пытаетесь вызвать у публики идентификацию с Генри Фондой, но когда он входит в камеру, вы показываете, как стены кружатся перед объективом: это не реалистический прием; если бы мы видели только, как Фонда садится на табурет, мне кажется, мы бы поверили в это больше.

А.Х. Может быть, но не было бы это скучно?

Ф.Т. Честно говоря, я так не считаю, ведь речь идет о происшествии, и без того впечатляющем. Его, вероятно, можно было бы снять более нейтрально, с высоты человеческого роста, как документальный фильм, как хронику?

А.Х. Мне кажется, Вы хотите, чтобы я начал работать в некоммерческом кино.

Ф.Т. Конечно нет. Извините меня за настойчивость. Вам прекрасно удалось ввести в "Окно во двор" детали из "дела Криппена" и из "дела Патрика Мэйгона", но я искренне считаю, что стопроцентно документальный материал не для Вас.

А.Х. Ну что ж, скажите прямо, что это был фильм не для меня. В это время промышленность переживала кризис, а поскольку я много работал с "Уорнер Бразерс", я сделал этот фильм для них, не требуя для себя оплаты. Это была их собственность.

Ф.Т. Заметьте, моя критика этого фильма, который я очень люблю, основывается на Вашей собственной точке зрения, ведь Вы убедили меня, что лучшие фильмы Хичкока– те, которые пользовались максимальным успехом. Так и должно быть: Вы работаете таким образом, что реакция публики входит составной частью в Ваши фильмы. Многие сцены из ленты "Не тот человек" я очень люблю, в частности, вторую сцену в адвокатской конторе, когда защитник говорит с супругами. В первой сцене у адвоката Генри Фонда был подавлен, а Вера Майлс была очень оживленной, даже болтливой. Чувствовалось, что ее возбуждение раздражало адвоката. Во второй сцене Генри Фонда защищается более энергично, чем в первый раз, адвокат настроен более оптимистически, но Вера Майлс на этот раз совершенно погасла. Она не слышит, что ей говорят. Генри Фонда не замечает в ней изменений, так как видит свою жену ежедневно, но на лице адвоката, сидящего за письменным столом, прочитываются сначала удивление, а потом беспокойство. Он встает, обходит комнату, проходит за спиной Фонды и Веры Майлс, и на его лице

отражается ход его мысли; у него нет сомнений, что жена его клиента сходит с ума, и мы думаем: и верно, адвокат прав, она сходит с ума. Все это становится понятным, хотя в диалоге нет ничего тревожного. Вот великолепная сцена чистого кино, совершенно хичкоковская сцена– но все это настоящий кинематограф вымысла, не имеющий никакого отношения к ситуации точного воспроизведения факта.

А.Х. Да, Вы правы. Поместим "Не тот человек" в разряд хичкоковских неудач.

Ф.Т. Нет, не думаю... Я бы хотел, чтобы Вы защищали фильм...

А.Х. Это невозможно, я не чувствую в себе достаточных сил для этого. Но я придумал начало фильма из-за собственного страха перед полицией. Мне также нравился эпизод, где во время молитвы Фонды обнаруживается реальный преступник. Да, мне нравилось это совпадение по иронии судьбы.

Ф.Т. "Головокружение" снято по роману Буало– Нарсежака, который специально был сочинен, чтобы Вы перенесли его на экран.

А.Х. Нет, Вы ошибаетесь. Роман был написан сам по себе, а потом мы приобрели права на него.

Ф.Т. Все равно, книга предназначалась Вам.

А.Х. Неужто Вы в этом убеждены? А если бы я не купил права на эту книгу?

Ф.Т. Тогда их купил бы некий французский режиссер. Кстати, Буало и Нарсежак написали четыре или пять романов, имея в виду такую перспективу. Узнав, что Вы интересовались правами на "Дьявольские лики", они выпустили "Из страны мертвых"– и "Парамаунт" приобрела права на книгу для Вас.

Скотти Фергюсон (Джеймс Стюарт) из-за болезненного страха высоты оставляет работу в полиции Сан-Франциско. Старый друг Гэвин Элстер (Том Хелмор) просит его последить за своей женой, Мадлен (Ким Новак), страдающей невротической тягой к самоубийству.

Бывший детектив влюбляется в женщину, за которой ему поручено следить. Он спасает ей жизнь, когда она пытается утопиться, но собственная акрофобия не позволяет ему удержать ее от прыжка с церковной колокольни. Чувство вины вызывает у него нервное потрясение. Но с помощью старинной приятельницы Мидж (Барбара Бел Геддес) он возвращается к нормальной жизни.

Однажды на улице он сталкивается с девушкой, как две капли воды похожей на его мертвую возлюбленную, которая

называет себя Джуди Бартон и утверждает, что понятия не имеет о Мадлен. Его влечет к девушке, но и парализует необыкновенное сходство. Истина заключается в том, что Джуди и есть Мадлен, которая в период их первого знакомства была не женой, а любовницей Эл стера. Ее предполагаемая смерть оказалась частью хитро разработанного плана по из бавлению от настоящей жены, в соответствии с которым детектив мог бы подтвердить факт гибели Мадлен. Почувствовав подозрение и желая вытянуть признание у Джуди, Скотти приводит ее на колокольню и, преодолевая высотобоязнь, поднимается вместе с ней на самый верх, где становится свидетелем на сей раз настоящего самоубийства этой женщины.

Что же привлекло Вас в этой книге?

А.Х. Меня увлекли попытки героя воссоздать образ мертвой женщины с помощью другой, живой.

Как вам известно, история эта делится на две части. Первая– до смерти Мадлен, покуда она не бросилась с колокольни, а вторая начинается встречей героя с Джуди, брюнеткой, очень похожей на Мадлен. В книге сразу же с началом этой второй части, едва познакомившись с Джуди, он пытается придать ей облик Мадлен, и только в самом конце вместе с читателем узнает, что Мадлен и Джуди– одно и то же лицо. Таков неожиданный поворот финала.

Мы внесли изменения в повествование. В начале второй части, когда Стюарт знакомится со своей брюнеткой, сразу же обнаруживается тайное ее сходство с другой, но только для зрителя. Хотя Стюарт этого еще не знает, публике известно, что Джуди не просто поразительно похожая на Мадлен девушка, а сама Мадлен! Все выступали против этого поворота; им хотелось приберечь ошеломляющее открытие до конца фильма. Я представил себя на месте ребенка, слушающего историю, которую рассказывает ему мать. В паузах он подстегивает ее: "Что дальше, мама?" Я чувствовал, что вторая часть романа написана так, как будто дальше ничего интересного или неожиданного нет, а по моей формуле мальчуган, зная, что Мадлен и Джуди– одно лицо, непременно спросит: "А Стюарт не знает? Да? А что он сделает, когда узнает?" Другими словами, мы опять имеем дело с привычной альтернативой: саспенс или неожиданность? Мы следовали книге до определенного момента. Сначала Стюарт подозревает, что может быть, Джуди– это Мадлен, потом свыкается с мыслью, что это не так, но настаивает, чтобы Джуди согласилась во всем походить на Мадлен. И тут сообщаем

зрителю правду, а саспенс строится вокруг того, какова будет реакция Стюарта, когда он узнает, что Джуди и Мадлен– одна и та же женщина.

Таков был ход моих мыслей. Но в сценарии есть еще один любопытный момент. Помните, Джуди сопротивлялась идее преображения в Мадлен. В книге она равнодушно соглашается изменить свою внешность и никак на это не реагирует. А в фильме нам ясна причина ее нежелания меняться: она боится разоблачения. Но хватит о сюжете.

Проще говоря, мужчина хочет лечь в постель с женщиной, которая мертва. Это своего рода некрофилия.

Ф.Т. Эпизоды, в которых Джеймс Стюарт приводит Джуди в магазин готового платья, чтобы купить костюм, похожий на тот, что носила Мадлен, и когда он примеряет ей туфли– может быть, лучшие в фильме. Он действует в них, как маньяк.

А.Х. Их можно отнести к опорным моментам главной сюжетной линии. Попытки Стюарта как бы возродить умершую кинематографически показаны так, будто он скорее раздевает женщину, а не одевает ее, как подсказывает нормальная логика.

Мне особенно дорога сцена, когда героиня возвращается из парикмахерской, где ей выкрасили волосы. Джеймс Стюарт огорчен, что она не собрала волосы на затылке. Это аналогично тому, что она разделась, но не сняла трусики. Он настаивает, и она наконец уступает, идет в ванную, а он ждет ее у двери. В глубине души он жаждет, чтобы она вернулась обнаженной и готовой к любви.

Ф.Т. Я ни о чем таком не догадывался, но крупный план Стюарта, ждущего ее у двери ванной комнаты, удивителен; на глаза его наворачиваются слезы.

А.Х. В начале фильма, когда Стюарт следует за Мадлен на кладбище, мы придали ей таинственное, романтическое очарование с помощью съемки через фильтр. Отсюда зеленоватый колорит, похожий на туман на фоне яркого солнечного света. Позднее, когда Стюарт знакомится с Джуди, я решил, что она будет у нас жить в отеле "Эмпайр" на Пост-стрит, потому что там есть зеленая неоновая реклама, мелькающая за окном. Так что когда она выходит из ванной, зеленый отсвет придает ее облику то же тонкое, призрачное обаяние. Показав сначала Стюарта, чей взгляд прикован к ней, камера обращается к женщине, но теперь этот мягкий свет уходит; это значит, что Стюарт возвращается к реальности. Постоянно преследуемый видением своей любимой Мадлен, он приходит в себя, неожиданно наткнувшись на знакомый медальон. Внезапно до его сознания доходит, что все это время Джуди водила его за нос.

Ф.Т. Эротический аспект фильма чрезвычайно занимателен. Я вспоминаю еще одну сцену в начале фильма, когда Стюарт вытаскивает Ким Новак из воды. Он приводит ее к себе, где мы видим, как она спит в его постели. Когда она просыпается, возникает затруднение, хотя мы на нем особенно не фиксируемся; дело в том, что, вероятно, он унес мокрую одежду и смотрел на нее обнаженную. Продолжение сцены великолепно– Ким Новак расхаживает в его халате до пят и потом усаживается у камина, а Стюарт ходит взад и вперед за ее спиной.

"Головокружение" разворачивается неспешно, ритм фильма созерцательный, и он резко контрастирует с другими вашими картинами, которые в большинстве основываются на быстром движении и неожиданных поворотах.

А.Х. Это естественно, поскольку мы рассказываем историю от лица человека, находящегося в депрессии. А вы обратили внимание на искажение перспективы, когда Стюарт смотрит с колокольни? Знаете, как это сделано?

Ф.Т. С помощью трансфокаторного наезда на макет?

А.Х. Да. Когда Джоан Фонтейн падала в обморок в "Ребекке", мне хотелось передать ощущение того, как земля уходит из-под ног. Никогда не забуду один вечер на балу в Челси в Альберт-Холле в Лондоне, когда я напился до чертиков и мне казалось, что все вокруг меня разбегаются. Я пытался ввести это ощущение в "Ребекку", но нам не удалось его воспроизвести. Точка зрения должна быть фиксированной, а перспектива– меняться. Я бился над этой задачей пятнадцать лет. Когда мы приступили к "Головокружению", эту задачу собирались решить, используя съемку с крана и трансфокатор. Когда я спросил, во сколько это обойдется, мне ответили, что около 50 тысяч долларов. "Почему так дорого?"– "Потому что для установки камеры наверху требуется особо мощный подъемник и противовес." Я сказал в ответ на это: "В этом эпизоде персонажи не участвуют; нужно лишь воссоздать точку зрения. Почему бы не сделать макет лестницы, положить ее на бок и снимать, отъезжая от нее? Можно обойтись без всякого подъемника, используя трансфокатор". Так и было сделано, а стоила вся эта затея 19 тысяч.

Ф.Т. Так дорого? Я вижу, Вам действительно был необычайно близок этот замысел.

А.Х. Меня беспокоила одна сценарная неувязка. Муж собирался избавиться от жены, столкнув ее с колокольни. Но почем он знал, что Джеймс Стюарт не одолеет лестницу? Потому что у него голова закружится? Но можно ли было на это рассчитывать!

Ф.Т. Вы правы, но мне кажется, это одна из тех условностей,

с которыми зрители легко примиряются. Насколько мне известно, фильм не стал кассовым чемпионом, но и убыточным его не назовешь.

А.Х. Он и по сию пору собирает денежки.

Ф.Т. Но по Вашим меркам это все-таки не такая большая финансовая удача?

А.Х. Пожалуй, да. Обычно, когда картина не особенно удачно идет в прокате, принято обвинять тех, кто этим занимается. Так что в русле этой традиции давайте будем говорить, что соответствующие функционеры просто не умеют выколачивать деньги, используя замечательные возможности! А знаете ли Вы, что для "Головокружения" я имел в виду Веру Майлс, и что мы уже приготовили для нее гардероб и даже провели пробы?

Ф.Т. "Парамаунт" не захотел?

А.Х. "Парамаунт" как раз захотел, но она забеременела накануне того рывка, который сделал бы ее звездой. А потом я потерял к ней интерес. Не мог попасть с ней в один ритм.

Ф.Т. Судя по Вашим интервью, Вы были не очень довольны Ким Новак, но мне она кажется просто созданной для этой картины. В ней было что-то податливое, что-то от домашнего животного, а ведь именно это и было нужно.

А.Х. Мисс Новак явилась на площадку с полным набором своих идей, чего я не выношу. Видите ли, я не люблю спорить с актерами на съемках; ни к чему посвящать в тонкости наших взаимоотношений осветителей. Я зашел к Ким Новак в гримерную и объяснил ей свое представление о платьях и прическах, которые обдумывал несколько месяцев. Я добавил также, что меня интересует не фабула, а визуальная интерпретация истории.

Ф.Т. Мне кажется, закулисные отношения повлияли на общую оценку Вами фильма. Уверяю Вас, те, кому нравится "Головокружение", любят в нем и Ким Новак. Очень немногие американские актрисы могли бы так чувственно-плотски выглядеть на экране. Когда Джуди идет по улице со своими рыжими волосами и подчеркнутым гримом– это создает ощущение прямо-таки животной чувственности. Это качество подчеркивается, возможно, и тем, что она не носит бюстгальтера.

А.Х. Да, не носит. И особенно гордится этим!

Ф.Т. Прежде чем приняться за съемки "К северу через северо-запад", Вы, кажется, хотели поставить фильм о кораблекрушении, но потом оставили эту мысль. Правильно?

А.Х. Да, я имел в виду снять "Крушение 'Мэри Диар'". За сценарий я принялся вместе с Эрнстом Леманом, но мы быстро сообразили, что наша затея пустая. С такого рода историей

трудно совладать. Есть знаменитая легенда о таинственной "Марии Селесте". Знакома она Вам? Говорят, это произошло в середине девятнадцатого века, корабль на поднятых парусах носился по водам Атлантики. Люди, поднявшиеся на борт, обнаружили, что спасательные шлюпки покоились на своих местах, топка была еще горячей, на камбузе валялись остатки еды, но никакого экипажа там не было. Почему же из этой истории ничего не выжмешь? Дело в том, что ее трудно начать. Тут сразу столько непонятного, что всякое объяснение обречено быть явно притянутым. А любое продолжение непременно будет бледнеть по сравнению со столь мощной завязкой.

Ф.Т. Я понимаю, что Вы хотите сказать.

А.Х. Тем не менее писатель по имени Хаммонд Иннес написал роман "Крушение 'Мэри Диар'"– о грузовом судне, которое плыло вдоль Ла Манша с единственным человеком на борту, выполнявшим обязанности кочегара. Два моряка с проходившего мимо судна поднялись на борт. Атмосфера, конечно, самая таинственная,– один человек на целом корабле. Но как только автор пускается в объяснения, все скучнеет. Представьте себе кульминацию на месте экспозиции. Поскольку я был связан контрактом с "МГМ", обязывавшим меня поставить эту картину, я приложил максимум усилий, доказывая, что она не получится и надо браться за что-то другое. Так мы без всякой предварительной подготовки взялись за "К северу через северо-запад".

Если тебя вовлекли в дело, из которого, как ты видишь, ничего не получится, лучше сразу бросить его.

Ф.Т. Случай для Вас нередкий. А не задумывалась ли в то время еще и лента об Африке?

А.Х. Я приобрел права на новеллу "Перо фламинго" одного южно-африканского автора, дипломата. Звали его Лоренс ван дер Пост. Это история, происходящая в Африке в наши дни, полная всяких тайн. Там была масса действующих лиц; речь шла о секретном лагере, где проходили обучение аборигены под руководством русского советника. Я отправился в Южную Африку для рекогносцировки и выяснил, что нам не собрать те пятьдесят тысяч африканцев, которые нужны были для съемок. "Как же Вы ставили "Копи царя Соломона"?"– спросил я. Мне ответили, что местных жителей в фильме было занято только несколько сотен, а костюмы прислали из Голливуда. В Африке их не достать. А на мой вопрос, почему нельзя собрать пятьдесят тысяч африканцев, мне ответили, что они работают на ананасных плантациях в других местах и эту работу нельзя оставить ради кино. Когда я захотел осмотреть местность, мне показали Долину тысячи

холмов в провинции Наталь. И я сказал: "У нас есть точно такой же пейзаж в шестидесяти милях от Лос-Анджелеса". Опыт оказался таким удручающим, что я оставил эту затею навсегда.

Ф.Т. А не сыграли ли в Вашем решении какую-то роль политические соображения?

А.Х. Полагаю, что да.

Ф.Т. Обычно Вы избегаете политики в кино.

А.Х Только потому, что публика это не очень жалует. Чем иначе объяснить тот факт, что практически все фильмы, связанные с политической обстановкой эпохи "железного занавеса", в прокате провалились? То же происходит и с лентами о внутриполитических проблемах.

Ф.Т. Не из-за того ли так получается, что большинство таких фильмов представляют собой не что иное, как голую пропаганду, к тому же изложенную довольно наивно?

А.Х. Хотя можно назвать более или менее интересные и единичные фильмы о Восточном и Западном Берлине. Кэрол Рид поставил человека на распутье", Казан– "Человека на проволоке", а студия "Фокс" выпустила ленту с Грегори Пеком о сыне бизнесмена, похищенном в Восточном Берлине. Не могу вспомнить названия[28]. Но подлинной удачей ни один из этих фильмов не назовешь.

Ф.Т. Может быть, зрителей не устраивает смесь вымысла с реальностью. В таких случаях предпочтительней чистая документальность.

А.Х. Знаете, у меня есть замысел действительно хорошего фильма с саспенсом о "холодной войне". Американца, бегло говорящего по-русски, забрасывают на парашюте в Россию, и маленький человек, который сопровождал его в самолете, случайно падает в люк вслед за ним, так что они приземляются на одном парашюте. Этот второй не имеет бумаги, ни слова не знает по-русски. Такова завязка. Тут каждая секунда полна саспенса.

Ф.Т. Напрашивается решение выдать этого второго за немого брата первого.

А.Х. Да, эгот ход мы отчасти используем, но главная ценность ситуации в том, что она позволяет вести весь диалог на русском языке, и не знающий его каждый раз вынужден переспрашивать: "Что они сказали?" И его роль в фильме оказывается ролью рассказчика, ведущего повествование.

Ф.Т. Остроумно.

А.Х. Но мне так и не дали реализовать эту возможность!

Ф.Т. Мы уже не раз вспоминали "К северу через северо-запад" в нашей беседе, и Вы как будто согласились со мной, что так же,

как "39 шагов" можно рассматривать в качестве компендиума Вашего британского периода, этот фильм сконденсировал в себе творческий опыт, приобретенный Вами в Америке. Всегда трудно суммировать все достоинства и недостатки фильма в немногих словах, но для этой картины это просто невозможно.

Здесь можно дать скорее очерк, чем синопсис фильма. Главный герой– придуманный американской контрразведкой агент. Хотя он не существует в действительности, он носит имя Каплан, на которое снят роскошный номер в нью-йоркском отеле, и располагает богатым гардеробом. Агенты враждебной шпионской сети принимают за Каплана агента по рекламе (Кэри Грант)[29], который становится мишенью для преследователей и попадает в такие невероятные обстоятельства, о которых даже не может поведать полиции. Абсурдность этой ситуации усугубляется странным поведением агентки, сотрудничающей со шпионами (Ева Мэри Сент). После серии всевозможных приключений шпионов разоблачают. Ева Мэри Сент оказывается сотрудницей ЦРУ, и фильм заканчивается на романтической ноте– соединением героя и прелестной разведчицы.

А.Х. Начнем с забавного момента. Вы, вероятно, помните, в начале фильма действие разворачивается с такой головокружительной быстротой, что герой не успевает опомниться. Кэри Грант пришел ко мне со словами: "Что за дикий сценарий! Мы уже отсняли треть картины, а я никак не соображу, что к чему".

Ф.Т. История казалась ему слишком запутанной?

А.Х. Да, и он, сам того не сознавая, произнес фразу из текста своей роли.

Ф.Т. Кстати, я хотел выяснить, использовали ли Вы когда-нибудь незначащий диалог, заранее зная, что зрители все равно не будут вслушиваться в текст?

А.Х. Боже сохрани, зачем же?

Ф.Т. Может быть, затем, чтобы дать им передохнуть между напряженными эпизодами или сделать какое-то заключение, пояснить кое-что опоздавшему.

А.Х. Эта практика уходит корнями в гриффитовскую эпоху. Где-нибудь посреди фильма Гриффит, бывало, включал титры с кратким содержанием предыдущего действия, как раз для опоздавших.

Ф.Т. У вас есть нечто подобное во второй части "К северу через северо-запад", в сцене диалога в аэропорту, где Кэри Грант

рассказывает Лео Дж.Кэрролу, представителю контрразведки, все, что с ним случилось с самого начала.

А.Х. У этой сцены двойная функция. Во-первых, она проясняет и суммирует последовательность событий для зрителей, а во-вторых, "отчет" Кэри Гранта– ключ для контрразведчика, дающий разгадку некоторым непонятным моментам этих таинственных событий.

Ф.Т. Да, но мы не знаем, что именно он говорит, потому что его голос тонет в шуме самолетных моторов.

А.Х. Вовсе не обязательно, чтобы все было слышно, ведь публика уже получила эту информацию в предыдущей сцене, когда контрразведчики решили, что их содействие Кэри Гранту может возбудить подозрения противников.

Ф.Т. Вспомнил. Оглушительный рев моторов выполняет и другую роль: заставляет утратить ощущение реального времени. История Кэрри Гранта занимает 30 секунд, а на самом деле для ее пересказа потребовалось бы не менее трех минут.

А.Х. Точно, это входит в нашу игру со временем. В этой картине ничего не оставлено случайности, вот почему, когда мы ее закончили, я занял очень твердую позицию. Я прежде никогда не работал для студии "МГМ", и когда они отсмотрели смонтированную копию, стали давить на меня, чтобы я убрал длинный эпизод в финале. Я отказался наотрез.

Ф.Т. О каком эпизоде шла речь?

А.Х. Сразу после сцены в кафетерии, где люди смотрят в телескоп на гору Рашмор. Помните, Ева Мэри Сент стреляет в Кэри Гранта? Но она лишь делает вид, что убивает его, чтобы спасти ему жизнь. В следующем эпизоде его отвозят в лес, где он с ней встречается.

Ф.Т. Когда съезжаются две машины? Ведь это ключевая сцена!

А.Х. Ее невозможно вырезать, потому что это их первое настоящее свидание с того момента, как он узнал, что она любовница Джеймса Мейсона, и как раз в этой сцене он узнает, что она сотрудница ЦРУ. Контракт был подписан моими агентами, и когда я его прочел, нашел, что они без моего ведома включили пункт о полном моем праве на художественный контроль над фильмом, вне зависимости от чего бы то ни было. Это давало мне основания вежливо, но твердо заявить: "Сожалею, но этот эпизод необходимо оставить".

Ф.Т. По моим впечатлениям, этот фильм изобилует трюковыми съемками, большинство из которых остается незамеченными публикой. Вы также широко пользовались спецэффектами, съемками с помощью макетов и искусственных

декораций.

А.Х. У нас в павильоне была выстроена точная копия холла здания Организации Объединенных Наций. Видите ли, там однажды производились съемки фильма "Стеклянная стена", после чего Даг Хаммаршельд запретил снимать в этом здании игровые ленты[30].

Но мы исхитрились– хотя охрана внимательно осмотрела нас на предмет снаряжения– снять один план-эпизод с Кэри Грантом, входящим в здание ООН, разумеется, скрытой камерой. Нас известили, что мы не имеем права даже фотографировать, поэтому мы спрятали камеру в кузов грузовика и кое-что сняли оттуда. Потом мы испросили разрешение сделать несколько цветных снимков внутри здания, и я сопровождал фотографа как обыкновенный посетитель, незаметно нашептывая ему инструкции: "Вот отсюда. А теперь отсюда и вниз". Эти фотографии мы использовали для постройки декораций в павильоне.

Убийство мужчины происходило в гостиной для делегатов, но чтобы не нанести урон престижу Организации Объединенных Наций, мы назвали ее "залом для публики", заодно оправдав этим появление в ней постороннего человека с ножом. Так или иначе, место происшествия было воспроизведено в точности. Я всегда чрезвычайно озабочен досконально точным воспроизведением материальной среды. Если нет возможности снимать на натуре, мы делаем множество рабочих фотографий, по которым воспроизводится предметный фон.

Готовясь к съемкам "Головокружения", в котором Джеймс Стюарт играет роль образованного сыщика, отошедшего от дел, я послал фотографа в Сан-Франциско. Его заданием было найти бывшего детектива или даже нескольких и сфотографировать их жилище.

То же самое с "Птицами". Чтобы правильно воспроизвести образы местных жителей, я сфотографировал всех обитателей Бодега Бей– женщин, мужчин, детей– и передал снимки в костюмерный отдел. Ресторан у нас в фильме– точная копия одного из тамошних. Дом учительницы– комбинация домов учителей в Сан-Франциско и Бодега Бей– помните, ведь моя героиня приехала работать в Бодега Бей из Сан-Франциско?

Дом фермера, заклеванного насмерть,– точное воспроизведение расположенной там фермы: такая же прихожая, те же коридоры, комнаты, кухня. Даже вид на гору из окна в коридоре совершенно такой же.

Дом, который показан в финале "К северу через северо-запад"– макет дома, построенного Фрэнком Ллойдом Райтом[31].

Часть его мы воссоздали для сцены, где Кэри Грант кругами ходит вокруг него.

Ф.Т. Мне хотелось бы остановиться на длинном эпизоде с Кэрри Грантом на кукурузном поле, который начинается задолго до того, как появляется самолет. Сцена идет без слов минут семь, дерзкая затея. В "Человеке, который слишком много знал" есть десятиминутная сцена концерта в Альберт-Холле, тоже без диалога, но в ней напряженность поддерживается музыкой и ожиданием известного инцидента. Испытанный способ поддержания внимания в таких случаях– ускоренный монтаж, соединяющий все более и более короткие планы, но в "Севере" они все равной длины.

А.Х. Здесь дело не во времени, а в пространстве. Длина планов должна была подчеркивать расстояние, которое ему приходилось покрывать, и еще– отсутствие всякого укрытия. Такого рода сцена не может быть снята полностью с точки зрения персонажа. Необходимо показать приближающийся самолет раньше, чем его заметил Кэри Грант, потому что в противном случае самолет слишком быстро исчез бы из поля зрения людей, сидящих в кинозале, и они не успели бы сообразить, что к чему. Подобная ситуация есть в "Птицах", когда Типпи Хедрен подвергалась нападению птиц на лодке. Если бы чайка быстро пропала из кадра, аудитория приняла бы ее за лист смятой бумаги, попавшей в лицо героини. Сцена снималась с точки зрения Хедрен: она видела сначала док, и потом– нечто, ударяющее ей в лицо. И все это молниеносно. Поэтому мы пошли на нарушение правила точки зрения. Субъективный взгляд сознательно менялся на объективную точку зрения, показавшую чайку прежде, чем она нанесла свой удар; таким образом зрители смогли ясно понять, что происходит. Этот ход мы использовали и в "К северу через северо-запад", чтобы публика подготовилась к восприятию угрозы пикирующего аэроплана.

Ф.Т. Я пришел к выводу, что ускоренный темп обычно используется, чтобы обойти технические трудности или соединить детали, снятые порознь,– чтобы незаметен был "шов". К такой технике, к примеру, прибегают, когда надо снять человека, которого сбивает машина.

А.Х. Все происходит слишком быстро, Вы хотите сказать?

Ф.Т. Во всяком случае, в большинстве фильмов.

А.Х. В одном из телевизионных фильмов у меня была автокатастрофа. Я снимал людей, на глазах которых это происходило, прежде чем показать сам случай. Или, точнее, так: показал человек пять в тот момент, когда они услышали шум.

Потом я снял миг, в который мотоциклист падал, сбитый машиной, быстро удалявшейся от места происшествия. Это те самые пункты, когда следует остановить время, растянуть его.

Ф.Т. Понятно. Давайте вернемся к сцене на кукурузном поле. Самый пронзительный момент эпизода с самолетом– его абсолютная беспричинность, эта сцена начисто лишена признаков правдоподобия и даже смысла. Такое кино становится искусством абстрактным, наподобие музыки. Но именно за этот штрих, придающий сцене особую силу и выразительность, потом больше всего достается от критики. В связи с этим у Вас неслучайно звучат слова фермера, собирающегося сесть в автобус, который, указывая на приближающийся самолет, говорит Кэри Гранту: "Глядите, кукурузник летит". И добавляет: "Чудно, здесь и посыпать-то нечего!" И он прав, конечно; в этом-то все и дело– нечего посыпать! Как можно упрекать в неправдоподобии, ежели оно настоятельно акцентируется, заранее продумывается? Очевидно, что фантазия абсурда– ключевая составляющая Вашей формулы создания фильма.

А.Х. Дело в том, что абсурд– мое кредо!

Ф.Т. Поскольку эта сцена не продвигает действие вперед, такой эпизод вряд ли придет в голову сценаристу, только постановщик может придумать такое!

А.Х. Я Вам расскажу, как родилась эта идея. Я очутился перед лицом нередко встречающейся трудности: человек должен быть убит". Как это обычно делается? Глухая ночь в узком переулке. Жертва стоит под снопом света уличного фонаря. Мостовая, как говорится, "блестит после недавнего дождя". Крупный план черного кота, прошмыгнувшего вдоль стены. Кадр окна с выглядывающим из-за занавески лицом. Медленное приближение черного лимузина и т.д., и т.п. Какая тут может быть альтернатива? Никакой темноты, никаких снопов света, никаких таинственных фигур в окнах. Просто ничего. Яркий солнечный свет и открытое пространство с домом или деревом, где только и может таиться опасность.

Помните мое правило об использовании шоколада, если дело происходит в Швейцарии, и ветряков– в Голландии? В этом самом духе, а также руководствуясь чувством присущей мне раскованной фантазии, я придумывал и эпизод для фильма "К северу через северо-запад", который мы, к сожалению, так и не сняли. Движение у нас, как вы понимаете, шло из Нью-Йорка в сторону северо-запада, а одной из остановок на этом пути был Детройт, где делают фордовские автомобили. Вы когда-нибудь видели сборочную линию?

Ф.Т. Нет, не приходилось.

А.Х. Это просто фантастика. Я мечтал снять длинный трэвеллинг с диалогом Кэри Гранта с одним из заводских рабочих, когда они идут вдоль конвейера. Они могут беседовать, скажем, о мастерах. Рядом с ними идет сборка автомобилей, деталь за деталью. Наконец, "форд", рожденный на глазах наших героев и наших зрителей, готов сойти с линии. Они смотрят на него и не могут сдержать восхищенного удивления, открывают дверцу– и оттуда вываливается труп!

Ф.Т. Блестящая идея!

А.Х. Откуда же взялось тело? Конечно, не из машины, ведь они и мы с Вами видели, как она собиралась буквально с первого болта! Труп падает ниоткуда, понимаете! И это может быть труп того самого мастера, о котором они рассуждали.

Ф.Т. Чудный образчик абсолютного ничто! Почему же Вы расстались с этим замыслом? Не потому ли, что этот эпизод удлинил бы картину?

А.Х. Дело было не в продолжительности фильма. Беда в том, что он не укладывался в сюжет. Сцена может быть сколь угодно невероятной сама по себе, но она должна вписываться в контекст!

13

Мысли, приходящие по ночам • Самый долгий поцелуй в истории кино • Случай чистого эксгибиционизма • Ни в коем случае не следует транжирить пространство • Образность и реалистичность • "Психоз" • Бюстгальтер Джанет Ли • Обманки • Режиссируя публику • • Как был убит Арбогаст • Убийство в душе • Чучела птиц • Как вызвать массовые эмоции • "Психоз" как режиссерский фильм

Ф.Т. Мсье Хичкок, утром Вы обмолвились, что плохо нынче спали, возможно из-за того, что наши беседы в эти дни всколыхнули в Вас слишком много тревожащих душу воспоминаний. В ходе наших разговоров мы окунулись в сновидческую атмосферу, присущую многим Вашим фильмам, в том числе "Дурной славе", "Головокружению", "Психозу". Интересно, Вы часто видите сны?

А.Х. Не особенно... время от времени... и все они очень рациональны.

Однажды мне приснилось, что я стою на бульваре Сансет под деревом и жду маршрутное такси, чтобы отправиться завтракать. Но машины нет; все автомобили, проезжающие мимо, не моложе 1916 года. И я говорю себе: "Зря я тут торчу, ведь это же сон 1916 года". И отправляюсь завтракать пешком.

Ф.Т. Вам и в самом деле это приснилось или Вы пошутили?

А.Х. Это чистая правда– мне такое приснилось!

Ф.Т. Можно сказать, сон о быстротечности времени! А отзываются ли Ваши сны как-нибудь на Ваших фильмах?

А.Х. Мои дневные грезы, те– да.

Ф.Т. Это, по-видимому, выражение бессознательного, откуда легко вернуться к теме сказки. Изображая одинокого человека, окруженного враждебным миром, Вы, возможно, и не отдавая себе в этом отчета, входите в сферу снов, которая одновременно предстает миром одиночества и опасности.

А.Х. Это мой собственный мир, тот, в котором я живу.

Ф.Т. По-видимому, так оно и есть, потому что логика Ваших картин, нередко атакуемая критиками, это, по сути дела, логика сна. "Незнакомцы в поезде" и "К северу через северо-запад", например, сконструированы по образцу ночного кошмара.

А.Х. Скорее всего это результат моей неудовлетворенности обыденностью. Я плохо вписываюсь в нее.

Ф.Т. Это бросается в глаза. Фильм Хичкока без смерти или

чего-то сверхъестественного просто непредставим. Насколько я понимаю, Вы снимаете о том, что глубоко прочувствовали,– о страхе, например.

А.Х. Совершенно верно, я полон страхов и изо всех сил пытаюсь избегать трудностей и всевозможных осложнений. Я люблю, чтобы вокруг меня все было прозрачно, как хрусталь, и абсолютно спокойно. Терпеть не могу небосвод, обложенный тучами. Зато вид аккуратного рабочего стола вселяет покой в мою душу. Принимая ванну, я педантично раскладываю все по своим местам. Зайдите туда после меня и вы не заметите следов моего присутствия. Моя страсть к порядку– оборотная сторона отвращения к сложности.

Ф.Т. Вы таким образом защищаете себя. Малейшие непредвиденные осложнения, которые могут возникнуть в процессе съемки, все уже обдуманы Вами и нанесены на бумагу, это уменьшает риск и устраняет вероятные неприятности. Жак Беккер говорил: "Альфред Хичкок– режиссер, который не удивится, просматривая отснятый материал".

А.Х. Да. Но при этом вечно мечтает о том, чтобы вообще его никогда не смотреть! И раз уж мы опять вернулись к снам, хочу немного отвлечься в сторону и поведать одну историйку.

Одного сценариста самые замечательные идеи всегда посещали среди ночи, но проснувшись поутру, он ничего не мог вспомнить. И вот однажды его осенило. Он сказал себе: "Надо положить на тумбочку бумагу и карандаш, и как только мне в голову стукнет что-нибудь стоящее, сразу запишу." И с тем спокойно улегся в постель, а в полночь проснулся с гениальной идеей. Он записал ее и снова заснул с легким сердцем. Встав утром с постели, он только за бритьем вспомнил о том, что ночью ему удалось зафиксировать нечто важное. Он кидается в спальню, хватает бумагу и читает: "Парень встречает девушку!"

Ф.Т. Это в самом деле забавно.

А.Х. В этом анекдоте есть зерно: то, что кажется великой идеей в ночном мраке, при свете дня оборачивается сущей чепухой!

Ф.Т. Я вижу, мы не сильно продвигаемся в обсуждении воздействия Ваших сновидений на Ваше творчество. По-моему, Вас эта сторона дела нисколько не занимает.

А.Х. Одно могу сказать наверное: мне никогда не снятся эротические сны!

Ф.Т. А между тем любовь и эротика играют существенную роль в Вашей работе. Мы пока что эту тему не затрагивали. После "Дурной славы" Вас стали считать не только мастером саспенса, но еще и экспертом по делам плотской любви на экране.

А.Х. Да, в "Дурной славе" имеет место чувственный аспект любви– если иметь в виду сцену поцелуя Ингрид Бергман и Кэри Гранта.

Ф.Т. Насколько я помню, реклама извещала об этом как о "самом долгом поцелуе в истории кино".

А.Х. Актерам ужасно не хотелось это изображать. Им было страшно неудобно прижиматься друг к другу, как это было нужно. Пришлось заявить им: "Меня не касается, как вы себя чувствуете; меня интересует лишь то, как это будет выглядеть на экране".

Ф.Т. Вероятно, читателю будет любопытно узнать, отчего вдруг двум профессионалам стало неудобно. Речь идет о чисто технической стороне дела: крупном плане сближающихся лиц. Для актеров трудность заключалась в том, чтобы приближать лицо к лицу, прижавшись друг к другу так, чтобы одновременно двигаться через площадку, а для Вас– держать в рамке кадра только их лица.

А.Х. Точно. Эту сцену нужно было передать таким образом, чтобы зрители поняли нежелание ее участников прервать любовное слияние. Нельзя было разрушать настроение, драматургическую атмосферу. Если бы сцена распалась, это чувство бесследно ушло бы. Актерам приходилось двигаться, потому что надо было снять телефонную трубку, при этом им не хотелось разнимать объятий, и вот так они добираются до двери. Я чувствовал, что никак нельзя позволить им разойтись, потому что и публика этого не хочет. Ведь она как-то соучаствовала в объятии Кэри Гранта и Ингрид Бергман. Это был своеобразный "menage a trois"[32].

А идея не прерывать романтического любовного объятия была подсказана воспоминанием об одном событии, свидетелем которого я стал несколько лет назад во Франции.

Я ехал в поезде из Булони в Париж и мы как раз проезжали маленький городок Этапль. Был воскресный полдень. Проезжая мимо большого фабричного здания из красного кирпича, я увидел у стены молодую пару. Юноша писал, повернувшись к стене, а девушка не выпускала его руку из своих ладоней. Она взглядывала то на него, то вокруг, и я понял: это был рабочий момент настоящей любви.

Ф.Т. Идеал влюбленных– никогда не расставаться.

А.Х. Совершенно верно. И память об этом подсмотренном случае родила во вне представление о том эффекте, которого я добивался в сцене поцелуя в "Дурной славе".

Ф.Т. Ваше замечание об актерском раздражении, возникающем в тех случаях, когда они не понимают, чего хочет от них постановщик, затрагивает интересный аспект. Большинство

режиссеров, по-моему, сняли бы сцену на фоне всей декорации. Я часто думал над этим, особенно когда смотрел ваши фильмы, и в конце концов понял, что великое кино, чистое кино, могло бы родиться из кадра, который представляется совершенно нелепым не только актерам, но и всей группе.

А.Х. Именно так. Например...

Ф.Т. Длинная сцена поцелуя в "Дурной славе"– одна иллюстрация; другая– объятия Кэри Гранта и Евы Мэри Сент в вагонном купе в фильме "К северу через северо-запад". На экране оба эпизода выглядят совершенством, но на площадке они наверняка казались дурацкими.

А.Х. Да. В этом случае мы опять прибегли к тому же правилу– не разбивать пару. Любовной сценой можно показать невероятно много. Иногда мне хочется снять любовную сцену, когда двое сидят в разных углах комнаты. Я понимаю, что это невозможно, потому что изобразить любовь при такой мизансцене можно, лишь показав, что они начинают раздеваться. И при этом хорошо бы дать контрапунктом диалог. Что-нибудь в таком духе: "А что у нас сегодня на ужин?" Это, конечно, сочли бы совершенно невозможным эксгибиционизмом. Но контрапунктный диалог мы все же использовали в "Дурной славе", там, где говорят о цыпленке на ужин, о том, кому мыть посуду после еды– и все это во время поцелуя.

Ф.Т. Нельзя ли вернуться немного назад? Я, кажется, прервал Вас на том месте, где Вы собирались высказаться о реализме масштаба плана и настроении на площадке.

А.Х. Я согласен с Вами в том, что многие режиссеры озабочены атмосферой на площадке, а думать-то надо о том, что получится на экране. Насколько Вам известно, я никогда не смотрю в глазок камеры, но оператор очень хорошо знает мои требования– не оставлять "воздуха" вокруг актеров и четко следовать моим эскизам, разработанным для каждого кадра. Нет нужды думать о пространстве перед камерой, поскольку при окончательном монтаже можно взять ножницы и ненужное отрезать.

Следует иметь в виду, что пространство нельзя транжирить, оно должно использоваться в целях драматического эффекта. Например, в "Птицах", когда пернатые атакуют забаррикадированный дом, и Мелани вжимается в диван, я снимал ее общим планом, чтобы подчеркнуть, что она отпрянула перед пустотой. А потом я расположил камеру сверху, чтобы передать впечатление усиливающегося в ней ужаса. Затем последовала панорама вверх вокруг Мелани. Но пространство, показанное сначала, имело ключевое значение. Если бы я сразу

снял девушку крупным планом, зрителю показалось бы, что она отступает перед какой-то опасностью, которую видит перед собой, а зритель– нет. А мне хотелось передать как раз противоположное– что за кадром тоже ничего нет. В результате пространство оказалось наполненным содержанием.

Некоторые режиссеры помещают актеров в декорации и устанавливают камеру на определенной дистанции, которая зависит лишь от того, сидит ли актер, стоит или лежит. Это кондовое мышление. И оно ничего не выражает.

Иначе говоря, чтобы впрыснуть реализм в кадр, его следует снимать самым невероятным способом. Например, крупный план поцелуя двух людей, которые как будто бы стоят, нужно снимать так, чтобы актеры стояли на коленях на кухонном столе.

А.Х. Это один из возможных способов. А еще можно на несколько дюймов приподнять этот стол. Вам угодно показать человека, стоящего за столом?– Чем ближе к нему подберетесь с камерой, тем выше следует поднять стол, если хотите, чтобы он остался в кадре. Режиссеры нередко упускают из виду эти детали, и, желая снять такой кадр, отодвигают камеру подальше. Им кажется, что на экране все будет выглядеть так, как оно смотрится на площадке. Наивно!

Вы затронули очень важный момент, очень существенный. Расположение изображений на экране никогда не следует ставить в зависимость от впечатлений реальности. Никогда! Всего можно добиться с помощью умелого владения кинематографической техникой, которая способна создать любой нужный вам образ. Но несоответствие образа, который получился, тому, что вы рисовали себе в воображении, ничем нельзя оправдать. Фильмы получаются слабыми только потому, что очень мало кто из работающих в киноиндустрии что-либо понимает в образотворчестве.

Ф.Т. Термин "образность" означает, что нет нужды снимать на пленку, скажем, акт насилия, надо показать то, что создает впечатление насилия.

Это можно проиллюстрировать с помощью одного из начальных эпизодов "К северу через северо-запад", когда шпионы в гостиной нападают на Кэри Гранта. Просмотрев этот эпизод в замедленном темпе на монтажном столе, вы обнаружите, что ведь Кэри Гранту никакого вреда не причинили. А в кинозале быстрая последовательность кадров и дробные движения камеры создают ощущение варварского насилия.

А.Х. Можно вспомнить еще более красноречивую иллюстрацию из "Окна во двор", когда мужчина входит в комнату, чтобы вытолкнуть Джеймса Стюарта в окно. Сначала я снял всю

сцену совершенно реалистически. Она получилась слабой; никакого впечатления не производила. Тогда я сделал так: снял крупный план машущей руки, крупный план лица Стюарта и потом его ног. Затем я смонтировал это в соответствующем ритме и в результате получил желаемый эффект.

А теперь возьмем аналогию из реальной жизни. Если встать близко к поезду, когда он проносится мимо станции, вы почувствуете, что вас почти сбивает с ног. А взгляните на тот же самый состав с расстояния в две мили, и вы не почувствуете ничего. Вот почему, собираясь снять схватку, не нужно показывать ее самое. Как правило, то, что снимается самым натуральным образом, на экране оказывается самым неправдоподобным. Лучший способ показать драку– влезть в нее, тогда зритель почувствует ее на собственной шкуре. А вы достигнете наибольшего реализма.

Ф.Т. Один из способов нереалистической съемки ради достижения эффекта включенности в действие состоит в том, чтобы обратить в движение декорации за спиной актеров.

А.Х. Это один из методов, но не правило. Все зависит от движения актеров. Что до меня, так я в целях создания ощущения движения вполне довольствуюсь монтажом. Например, в "Саботаже", когда мальчик едет в автобусе с бомбой на сиденье, я показываю эту бомбу с разных углов, так что она как бы начинает жить собственной жизнью. Если бы я показывал ее каждый раз с той же самой точки, публика воспринимала бы ее как обыкновенный сверток. А мое намерение заключалось в том, чтобы зритель подумал про себя: "Осторожно! Берегись!"

Ф.Т. Возвращаясь к Вашему примеру с поездом, я вспоминаю, что в "Севере" есть сцена, где действие разворачивается в поезде, но показано оно снаружи. И для этого Вы не устанавливали камеру где-нибудь в поле, а приладили ее к поезду, так что она мчалась вместе с ним.

А.Х. Поместить камеру в чистом поле, чтобы снять проходящий мимо состав,– значило бы воспроизвести точку зрения коровы, пасущейся на лугу. Мне нужно было, чтобы зритель находился внутри поезда, вместе с ним. Когда рельсы делали поворот, мы снимали длинный план из вагонного окна. Для этого мы установили три камеры на платформу поезда; одна использовалась для общих планов на поворотах, две других– для съемок фона вагона.

Ф.Т. Ваша техника неизменно подчинена драматическому эффекту, камера практически сопровождает персонажей наподобие почетного эскорта.

А.Х. Коль скоро мы остановились на предмете движения

камеры и перехода от кадра к кадру, хочу упомянуть о том, что считаю незыблемым правилом: когда персонаж, который сидел, встает, чтобы сделать несколько шагов по комнате, я ни в коем случае не меняю угол съемки и не отвожу камеру назад. Я всегда начинаю движение на крупном плане– таком же, какой использовался тогда, когда мой герой сидел на месте.

В большинстве картин, когда двое разговаривают, дается крупный план одного из них, потом другого, потом опять первого, опять второго и т.д., и вдруг камера отскакивает, чтобы дать общий план, потому что один из них подымается, чтобы идти. Так делать нельзя.

Ф.Т. Да, потому что в этом случае техника предвосхищает действие, вместо того чтобы сопровождать его. Это позволяет публике догадаться, что один из персонажей собирается встать или что-то в этом роде. Иначе говоря, камере никогда не полагается опережать события.

А.Х. Совершенно верно, потому что это съедает эмоциональность, такой ход абсолютно неприемлем. Если персонаж начинает двигаться, а вам необходимо показать выражение его лица, этого можно достичь лишь одним путем: дать крупный план с движением.

Ф.Т. Прежде чем начать разговор о "Психозе", я хотел бы узнать, нет ли у Вас каких-то твердых правил относительно экспозиции фильма. Некоторые Ваши картины открываются актом насилия, другие просто вводят в место действия.

А.Х. Все зависит от цели. "Птицы" открываются эпизодом, рисующим нормальную будничную жизнь в Сан-Франциско. Иногда я извещаю зрителя обыкновенным титром о том, что дело происходит в Фениксе или Сан-Франциско. Я понимаю, это слишком ординарно, зато экономно. Я вечно разрываюсь между необходимостью быть экономным и желанием представить место действия, особенно если оно всем знакомо, максимально нетривиально. В конце концов, нет ничего проще, чем обозначить Париж Эйфелевой башней или Лондон Бит Беном.

Ф.Т. В тех фильмах, которые начинаются не с насилия, Вы почти неизменно прибегаете к одному и тому же правилу экспозиции: от отдаленного к ближайшему. Показываете город, дом, комнату в нем. Так начинается "Психоз".

Марион (Джанет Ли) и ее любовник (Джон Гэвин) нуждаются в деньгах, чтобы устроить свою совместную жизнь. Однажды хозяин поручает ей внести в банк от его имени 40 тысяч долларов; она крадет эти деньги и уезжает из Феникса. Она останавливается в придорожном мотеле. Молодой владелец

заведения Норман Бейтс (Энтони Перкинс) по-приятельски рассказывает ей о том, что живет рядом в викторианском особняке с тяжело больной матерью.

Когда Марион принимает перед сном душ, в ванной появляется старая дама и закалывает ее. Через несколько минут туда входит Норман, и хотя выглядит он подавленным, это не мешает ему деловито стереть следы крови и вытащить тело Марион и ее пожитки и спрятать в багажнике ее же автомобиля. Потом он отводит машину к пруду и сталкивает в воду, наблюдая за тем, как грязная вода смыкается над стальным гробом.

Три человека отправляются на розыски пропавшей: ее сестра Лайла (Вера Майлс), Сэм и Арбогаст (Мартин Болсам), сыщик страхового агентства, которому поручено найти деньги. Следы приводят Арбогаста в мотель, где в разговоре с Норманом у него возникают подозрения после того, как Норман отказался познакомить его с матерью. Детектив сообщает по телефону о своих подозрениях Сэму и Лайле, а сам потихоньку прокрадывается в дом, чтобы поговорить со старой дамой. Он поднимается по лестнице, но на площадке его настигает смертельный удар ножом. Беспомощное тело соскальзывает со ступеней.

Лайла и Сэм узнают от местного полицейского, что мать Нормана Бейтса умерла и похоронена восемь лет назад. Они отправляются в мотель, и когда Лайла пытается обыскать его, ей едва удается спастись от смерти. Выясняется, что Норман–шизофреник, страдающий раздвоением личности, который, воплощаясь в образ своей умершей матери, действует как маньяк-убийца[33]**.**

А.Х. Экспозицией "Психоза" я хотел сказать, что мы находимся в Фениксе, мы даже указали в титрах день и час, только чтобы подвести зрителя к очень важному факту: на часах 2.43 пополудни, и значит только в это время девушка имеет возможность лечь в постель со своим возлюбленным. То есть, она провела с ним и обеденное время.

Ф.Т. Это очень тонкий штрих, потому что сразу вводит в атмосферу чего-то запретного.

А.Х. И дает возможность зрителю превратиться в Подглядывающе- го Тома[34].

Ф.Т. Жан Душе, французский кинокритик, сделал остроумный комментарий к этому фильму[35]. Он написал, что поскольку Джон Гэвин раздет до пояса, а на Джанет Ли надет бюстгальтер, эта сцена удовлетворила аудиторию наполовину.

А.Х. Вообще-то Джанет Ли не должна была быть в бюстгальтере. И лично я не видел в этом ничего предосудительного: обнаженная женская грудь на мужском плече придала бы кадру особую красоту.

Ф.Т. Я заметил, что Вы постоянно пытались провести зрителя обходными маневрами, и подумал, что и эту эротическую сцену Вы используете в качестве обманки. Для того, чтобы зритель позднее решил, что Энтони Перкинс всего лишь вуайер. Если не ошибаюсь, из всей полусотни Ваших фильмов только этот показывает женщину в лифчике.

А.Х. Одна из причин, заставивших меня сделать это, заключается в том, что аудитория резко изменилась. Мне казалось, что сцена просто с поцелуем не остановит на себе внимания зрителей из тех, что помоложе: для них это слишком обыденно. Мне известно, что они ведут образ жизни, больше похожий на тот, что ведут у меня в фильме Джон Гэвин и Джанет Ли, чем на мой собственный. Сейчас мы вынуждены показывать молодежь в кино такой, какой она является в жизни. Но кроме всего прочего в этом эпизоде я хотел выразить чувство одиночества и отчаяния.

Ф.Т. Мне тоже приходило в голову, что "Психоз"– Ваше обращение к молодым. В этом фильме появилось много такого, чего не было в Ваших фильмах раньше.

А.Х. Верно. В техническом смысле это справедливо и относительно "Птиц".

Ф.Т. Я прочел роман, по которому поставлен "Психоз", и почувствовал себя обманутым. Например, там встречаются такого рода пассажи: "Норман уселся возле матери, и она начала разговор".– Но ведь ее не существует, как же можно вводить такие эпизоды? Фильм как раз тем и хорош, что в нем подобные несоответствия исключены. И все же: что привлекло Вас в романе?

А.Х. Мне думается, что привлекла меня и определила решение ставить фильм внезапность убийства в ванной. Вот и всё.

Ф.Т. Убийство здесь больше похоже на изнасилование. Роман, вероятно, был основан на газетной хронике.

А.Х. Да, на сообщении о некоем молодом человеке, который прятал в доме труп матери, где-то в Висконсине.

Ф.Т. В "Психозе" присутствует целый арсенал устрашения, чего Вы, как правило, избегаете: таинственный дом...

А.Х. Таинственная атмосфера возникла в некоторой степени случайно. Например, действие у нас происходит в Северной Калифорнии, где такой тип дома очень распространен. Этот стиль называется "калифорнийской готикой" или, презрительно–

"имбирный пряник". Я не собирался воспроизводить старомодную академическую атмосферу фильмов ужасов. Я всего лишь хотел быть точным в деталях, поэтому и дом, и мотель– абсолютно верные модели реально существующих построек. Я выбрал именно эти две, понимая, что если бы я взял за образец обыкновенное бунгало, эффект был бы другой. Именно этот архитектурный тип отвечал моему ощущению атмосферы этой истории.

Ф.Т. Должен сказать, что архитектурный контраст между вертикалью дома и горизонталью мотеля очень приятен глазу.

А.Х. Это специально продумано– сочетание горизонтального и вертикального.

Ф.Т. Во всем фильме не найдется персонажа, с которым зритель мог бы идентифицироваться.

А.Х. А в этом не было необходимости. Достаточно того, что публика жалела бедную девушку в момент ее гибели. Практически, первая часть истории– обманка. Нужно было отвлечь внимание зрителей в сторону, чтобы усилить впечатление от неожиданного убийства. Мы нарочно затянули экспозицию с кражей денег и бегством, чтобы зрители сосредоточились на том, поймают ее или нет. И эта линия с украденными 40 тысячами пунктиром прошла через весь фильм, чтобы публика по инерции думала, что же сталось с деньгами.

Вы знаете, что публика любит опережать события, предсказывать, что будет дальше. На этом можно здорово играть, контролировать ее мысли. Чем в большие подробности путешествия девушки мы входили, тем глубже аудитория погружалась в слежку за ее бегством. Ради этого мы включили сцены с полицейским на мотоцикле и сменой автомобилей. Когда Энтони Перкинс рассказывает девушке о своей жизни и они обмениваются взглядами, зрители все еще думают о том, удастся ли ей уйти от преследования. Возникает предположение, что она решила вернуться в Феникс и отдать деньги; зрители думают: "Этот приятный молодой человек заставит ее принять правильное решение". Мы манипулируем мыслью зрителя и держим его как можно дальше от того, что на самом деле случится.

В каком-нибудь среднем фильме Джанет Ли дали бы другую роль. Она играла бы сестру, занимающуюся расследованием. Слишком уж это необычно– "убить" звезду в первой трети фильма. Я же умышленно на это пошел, чтобы представить убийство еще более неожиданным для зрителя. В связи с этим я настаивал еще и на том, чтобы опоздав- ших не пускали в зал до следующего сеанса, не то они понапрасну ждали бы появления на экране Джанет Ли.

Вся композиция "Психоза" весьма причудлива, и игра со зрителем очень меня позабавила. Я режиссировал зрителями, можно сказать, играл на публике, как на органе.

Ф.Т. Мне страшно нравится этот фильм; но сцены с шерифом явно слабее целого.

А.Х. Вмешательство шерифа связано с теми соображениями, о которых мы уже говорили раньше: "Почему бы им не обратиться в полицию?" Я всегда в таких случаях отвечаю: "Потому что это скучно". И вот Вам прекрасный образчик того, что получается, когда в полицию обращаются.

Ф.Т. Но вскоре действие опять набирает обороты. Один из занимательнейших моментов фильма состоит в том, что он заставляет зрителя на каждом шагу жертвовать своей лояльностью. Сначала он надеется, что Джанет Ли удастся избежать ареста. Убийство производит шокирующее впечатление, но после того как Перкинс уничтожает следы убийства, мы уже начинаем переживать о том, найдут его или нет. Позднее, узнав от шерифа, что мать Перкинса мертва уже восемь лет, мы опять настраиваемся против него, но теперь нами более всего владеет любопытство. Эмоции зрителя расщепляются.

А.Х. Это подводит нас к эмоциям публики, выступающей в роли вуаера. Нечто похожее уже встречалось нам в связи с фильмом "В случае убийства набирайте 'М'".

Ф.Т. Правильно. Когда Милленд опоздал позвонить жене, и дело оборачивалось так, что убийца уйдет, не убив Грейс Келли. Реакция публики сводилась к надежде на то, что он задержится.

А.Х. Это общее правило. Раньше мы говорили о том, что когда бандит входит в комнату, роется в ящиках, публика следит за ним с сочувствием. Когда Перкинс смотрит на автомобиль, тонущий в пруду, публика, зная, что в ней находится труп, в тот момент, когда машина на миг задерживается на поверхности, мысленно подгоняет его: "Хоть бы уж скорей потонул!" Это естественная реакция.

Но в большинстве Ваших фильмов реакция публики более лояльна, потому что она направлена на человека, заподозренного в преступлении, которого он не совершал. А в "Психозе" зритель сперва сочувствует воровке, потом озабочен судьбой убийцы и, наконец, узнав, что у этого убийцы есть тайна, надеется, что его поймают просто для завершения истории.

А.Х. Сомневаюсь, чтобы сочувствие было достаточно горячим.

Ф.Т. Неважно, все равно сочувствие налицо. Хотя бы уже потому, что Перкинс с таким тщанием смывает следы своего преступления. Зритель восхищается хорошо сделанной работой.

Как я заключил из дополнительных титров, Солл Басе тоже

приложил руку к этому фильму.

А.Х. Он сделал один эпизод, а вот его монтаж мне не подошел. Предполагалось, что он сделает титры, но поскольку ему очень нравился фильм, я дал ему возможность отснять эпизод, в котором детектив подымается по лестнице, прежде чем получит удар ножом. Однажды во время съемок я слег с температурой, в студию не пошел и велел ассистенту и оператору воспользоваться рисунком Солла Басса. Я имел в виду только ту часть, как он подымается по лестнице, до убийства. Был сделан кадр с его рукой на периле, кадр ноги, снятой через решетку. Когда я увидел отснятый материал, то пришел в ужас. И к тому же сделал любопытное открытие: когда эпизод был смонтирован, оказалось, что это не невинный человек, но зловещий субъект идет по лестнице. Такой монтаж был бы вполне уместен, если бы речь шла об убийце, но в данном случае не годился.

Не забывайте, что мы немало сил потратили на подготовку публики к восприятию этой сцены; мы известили ее о том, что в доме обитает таинственная женщина, о том, что однажды она спустилась по лестнице и заколола другую женщину, принимавшую душ. Все элементы, необходимые для создания саспенса в тот момент, когда сыщик начнет подниматься по ступенькам, были налицо. Так что теперь требовалось самым простым способом снять лестницу и идущего по ней человека.

Ф.Т. Возможно, этот "запоротый" материал помог Вам найти правильную форму выражения ощущения того, что персонаж сейчас погибнет.

А.Х. Мне кажется, в нем должно было быть больше благодушия, чем пассивной обреченности. Я обошелся одним кадром Арбогаста, подымающегося по лестнице, и, когда он поднялся на верхнюю ступеньку, я стал снимать камерой, установленной очень высоко. Это сделано было по двум причинам. Во-первых, оттуда можно было так снять старую даму, что публика не заподозрила бы меня в том, что я нарочно скрываю ее лицо– иначе она была бы разочарована.

Главная же причина, в силу которой я поднял камеру так высоко, заключалась в том, что мне необходимо было создать контраст между общим планом и крупным планом головы, когда героя моего настигал нож. Это как в музыке: кадр сверху– как скрипка, и вдруг заполнившая кадр голова– медные. В кадре сверху мать появляется неожиданно, и встык я монтирую движение ножа. А потом идет крупный план Арбогаста. Мы положили на его лицо пластиковый тюбик с гемоглобином, и как только нож протыкал его, на лице появлялась струйка крови, потекшая по той линии, которую мы прочертили заранее. И

Арбогаст падает на лестницу.

Ф.Т. Мне интересно, как было снято падение навзничь. Ведь на самом деле актер не падал. Его ноги не попадали в кадр. Но у зрителей создавалось впечатление, что он падает со ступеней, ударяясь носками ботинок, будто в танце.

А.Х. Этого мы и добивались. Знаете, как это у нас получилось?

Ф.Т. Вы, видимо, хотели растянуть время, но мне совершенно непонятно, как Вы этого добились.

А.Х. С помощью рир-проекции. Сначала снимали с крана сверху вниз без актера. Потом усадили актера в кресло перед рир-экраном, на который проецировался план ступеней. И Арбогаст просто взмахнул руками, как бы теряя равновесие.

Ф.Т. Эффект потрясающий. Позднее в фильме появится еще один кадр, снятый с высокой точки– Перкинс тащит мать в подвал.

А.Х. Когда Перкинс шел по лестнице, я поднял камеру. Он входит в комнату, мы его не видим, но слышим его слова: "Мама, я провожу тебя вниз. Они тут везде шныряют". И потом мы видим, как он тащит ее в подвал. Мне хотелось снять сцену, когда он ее тащит, одним куском, и притом сверху (я объяснял, почему), но чтобы зритель не удивился, отчего это камера вдруг подпрыгнула. Поэтому камера двигалась по тросу параллельно Перкинсу, и прерывать план- эпизод не пришлось. И когда камера поднялась на самый верх, к двери, она повернулась и нацелилась на ступени вниз. Тем временем спором матери и сына я отвлек внимание зрителей от деталей поведения камеры. Она же оказалась над Перкинсом и оттуда показывала, как он тащит мать в подвал. Отменное удовольствие– водить публику за нос с помощью камеры.

Ф.Т. Убийство Джанет Ли тоже выполнено ювелирно.

А.Х. Семь дней мы снимали эту сцену. 70 планов с разных точек было разработано для 45 секунд экранного времени. Для съемок мы подготовили модель торса, кровь должна была появляться из лезвия ножа, но этим мы не воспользовались. Мы работали с живой девушкой, .обнаженной моделью, которая дублировала Джанет Ли. Мы показали только кисти рук мисс Ли, ее плечи и голову. Все остальное принадлежало дублерше. Естественно, нож не касался ее тела, все это было смонтировано. Я использовал замедленную съемку и в результате монтажа создавалось ощущение нормальной скорости действия.

Ф.Т. Впечатление от сцены шоковое.

А.Х. Это самая шокирующая сцена в фильме. В дальнейшем мне уже нет необходимости демонстрировать насилие столь

откровенно– память об этом страшном убийстве преследует зрителя до конца фильма и распространяет атмосферу саспенса на все происходящее после.

Ф.Т. Да. Но еще лучше, гармоничнее самого убийства снята сцена, в которой Перкинс убирает следы преступления. Общая композиция фильма задает масштаб нереальности происходящего, представляет собой некую эскалацию неестественного. Сначала сцена в постели, потом кража, одно преступление следует за другим, и наконец, психопатология. Каждый этап все выше возводит нас по этой лестнице. Вы согласны?

А.Х. Видимо, так, но, скажем, Джанет Ли для меня– существо самое что ни на есть банальнейшее, обыкновенная мещанка.

Ф.Т. Но именно она наш проводник по пути аномального, она приводит нас к Перкинсу и его чучелам птиц.

А.Х. Которые, кстати, очень важны– это символы. Перкинс увлекался таксидермией, раз он собственную мамашу набил опилками. Но вот, к слову, сова несет особый смысл. Совы принадлежат ночному миру; они наблюдатели, а это отсылает нас к мазохизму Перкинса. Он знает птиц, и знает, что они все время следят за ним. Он видит в их знающих глазах отражение собственной вины.

Ф.Т. Как, по-Вашему: "Психоз"– фильм экспериментальный?

А.Х. Пожалуй. Но прежде всего я удовлетворен тем, что фильм оказал свое влияние на зрителей и, на мой взгляд, очень важное. Мне безразлична тема; неважна актерская игра; но я отвечаю за съемки, звуковую дорожку и за те технические уловки, которые заставляют зрителей взвизгивать. Нашему тщеславию чрезвычайно льстит способность киноискусства влиять на чувства масс. И "Психоз" в этом отношении может считаться удачей. Аудиторию потряс не замысел, не великое актерское искусство и не любовь к бестселлеру, по которому был поставлен фильм. Это сделало чистое кино.

Ф.Т. Вы абсолютно правы.

А.Х. Вот почему я горжусь тем, что "Психоз" в большей мере, чем любая другая моя картина, принадлежит кинематографистам, мне и вам. Скажут: "Как можно было снимать такой жуткий фильм? Сюжет ужасный, характеров нет". Все это мне известно, но я знаю и другое: композиция и способ повествования побудили зрителей во всех концах света проявить свои эмоции с необычайной силой.

Ф.Т. Даже физической.

А.Х. Эмоциональной. Мне неважно, великая это картина или незначительная. Я не собирался ставить шедевр. Мне доставляла

удовольствие сама работа над ним. Он обошелся в 800 тысяч долларов. И стал в своем роде экспериментом: мне хотелось проверить, смогу ли я сделать фильм в финансовых пределах телевизионного фильма? Ради этого я пригласил себе в компанию телевизионную команду, которая умеет работать быстро. Задержки были связаны только со съемкой эпизодов убийства и уборки. Все прочее снималось в телевизионном темпе.

Ф.Т. Вы были продюсером "Психоза". Какова же оказалась прибыль?

А.Х. "Психоз", как я уже сказал, стоил 800 тысяч долларов, прибыль составила 15 миллионов– на нынешний день.

Ф.Т. Фантастика! Это, наверное, самый кассовый Ваш фильм?

А.Х. Да. И мне бы хотелось пожелать Вам того же– картин, приносящих миллионы долларов по всему свету. В киноискусстве успех рождает не содержание, а техника. А это как раз такая картина, где доминирует камера. Правда, поскольку критика более всего озабочена сценарной основой, на этом пути добиться ее благосклонности нелегко. Но делать фильмы следует так, как Шекспир писал свои пьесы– для публики.

Ф.Т. Здесь уместно заметить, что "Психоз"– вещь, так сказать, универсальная, она ведь наполовину немая. По крайней мере две части идут вообще без диалога. А это облегчает проблемы дублирования и субтитрования.

А.Х. А вот в Таиланде обходятся вообще без этого. Они отключают звук, и где-нибудь у экрана становится человек и читает текст на разные голоса.

14

"Птицы" • Старушка-орнитолог • Выклеванные глаза • Девушка в золотой клетке • Импровизация • Масштаб плана • Сцена, которая была выпущена • Чувствительный автомобиль • Электронный звук • Розыгрыши

Ф.Т. Любопытно узнать, Вы познакомились с "Птицами" Дафны дю Морье до публикации или после?

А.Х. После. Новелла вошла в одну из книг серии Альфред Хичкок представляет". Как выяснилось, предпринимались попытки инсценировать "Птиц" на радио и на телевидении, но они провалились.

Ф.Т. А Вы предварительно прозондировали почву на тот предмет, возможно ли вообще совладать со столь необычным материалом?

А.Х. И не собирался! Я сказал: "Вот работенка, и давайте за нее возьмемся". Правда, я решил игнорировать тот факт, что речь шла о хищных птицах; на мой взгляд, гораздо интереснее иметь дело с самыми обыкновенными породами. Понимаете, куда я клоню?

Ф.Т. К еще одной возможности применить Ваше излюбленное правило: от малого к большому– как в содержании, так и в изобразительном плане Каково наблюдать за веселыми пестрыми попугайчиками, выклевывающими человеку глаза! А можно еще поставить картину о цветах с ядовитым ароматом.

А.Х. Можно и цветок-людоед показать.

Ф.Т. С 1945 года самую страшную угрозу для человечества представляла собой атомная бомба; мысль о том, что конец миру может принести стая птиц, обескураживает...

А.Х. Она отражена в скепсисе нашего орнитолога. Старушка если не реакционерка, так уж наверняка консерваторша, не способная признать, что птицы могут учинить катастрофу такого масштаба.

Ф.Т. Хорошо, что Вы не стали выдумывать какую-нибудь специальную причину их внезапной атаки. Ведь это просто фантазия.

А.Х. Так оно и задумывалось.

Ф.Т. Насколько я понял, воображение Дафны дю Морье получило толчок благодаря какому-то реальному событию.

А.Х. Да, подобные случаи бывают время от времени, обычно их вызывают массовые заболевания птиц типа бешенства. Но

вставить эдакое в фильм– это ведь было бы чересчур, не так ли?

Ф.Т. Не знаю, но уверен, что из этого вряд ли бы получилось захватывающее зрелище.

Мелани Дэниеле (Типпи Хедрен), состоятельная, тщеславная прожигательница жизни, знакомится с Мичем Бреннером (Род Тейлор), молодым адвокатом. Встреча происходит в зоомагазине в Сан-Франциско. Его холодность не отталкивает ее, и, купив в качестве подарка его сестренке Кэти вдень рождения пару неразлучников, она отправляется с ними в Бодега Бей.

Приближаясь к пристани, она подвергается нападению чайки, ударившей ее в лоб. На ночь Мелани решает остановиться у местной учительницы, Энни Хейуорт (Сьюзан Плешет), которая рассказывает ей о том, что миссис Бреннер, мать Мича (Джессика Тэнди), очень ревнива в отношении к своему сыну и полна собственнических чувств.

На следующий день во время празднования дня рождения Кэти, которое проводится на свежем воздухе, на детей нападают чайки, а вечером сотни воробьев врываются в дом через каминную трубу и сеют разрушение вокруг. Наутро миссис Бреннер едет навестить соседа-фермера и находит его мертвым, с выклеванными глазами. Днем, когда Мелани становится свидетелем угрожающего скопления ворон на школьном дворе, она вместе с Энни уводит детей из школы. На дороге, спасая Кэти, Энни становится жертвой чудовищной атаки. Мелани с детьми спасаются в ресторанчике; в это время птицы нападают на деловую часть городка, становятся причиной пожара на бензоколонке.

Мужество, проявленное Мелани в этих передрягах, вызывает у Мича любовь к ней, а у его матери– одобрение их романа.

Вечером Мелани и Бреннеры забаррикадировали окна в доме, вовремя успев защититься от отчаянных налетов птиц, с размаху ударявшихся о стены и двери. Когда на время наступает затишье, Мелани, услышав какие-то звуки на чердаке, поднимается туда, чтобы узнать, в чем дело. Там полным-полно птиц, которые набрасываются на нее. Когда Мич приходит ей на помощь, состояние ее ужасно. Воспользовавшись очередной передышкой, Мич предлагает всем покинуть дом. Они выходят на крыльцо. Пространство между домом и гаражом и дальше, куда хватает глаз, заполнено тысячами птиц, в зловещем ожидании следящих за тем, как групка людей выбирается из осажденного жил ища и медленно направляется к машине.

А.Х. Во время съемок в Бодега Бей в сан-францисской газете появилась заметка о том, как вороны атаковали ягнят, причем как раз в той местности, где мы обосновались для съемок. Я познакомился с фермером, который рассказал мне, как они спикировали на несчастных ягнят. Тогда у меня родилась идея– как они выклевывают глаза мертвому.

Зрители знакомятся с двумя главными персонажами в Сан-Франциско, потом они отправляются в Бодега Бей. Дом и ферму мы там соорудили сами, все постройки были точной копией существовавших в тех краях. На побережье жило тогда много русских, там даже есть городок под названием Севастополь, милях в двенадцати к северу от Бодега Бей. Когда Аляска принадлежала русским, они спускались сюда охотиться на котиков.

Ф.Т. У Ваших фильмов странная репутация: как бы они ни нравились людям, зрители не любят признаваться, что были ими захвачены. Их восхищение нередко страдает от последующего сожаления по поводу того, что они дали себя увлечь. Публика будто бросает Вам упрек за то удовольствие, которое Вы ей доставили.

А.Х. А как же. Люди приходят в кинотеатр, усаживаются и снисходительно ожидают, как перед ними будут распинаться. И еще претендуют на то, чтобы быть умнее всех: "Я, мол, и так знаю, что там дальше будет". Я вынужден принять вызов: "Ах, так вы знаете, что будет дальше? Посмотрим!" В "Птицах" я твердо знал, что вряд ли кто-нибудь сможет предугадать, что ждет героев в следующей сцене.

Ф.Т. Наверное, это единственная картина, на которой зрители даже не пытались предугадывать развитие событий. Пожалуй, только одно они могли предположить– что атаки птиц будут все ожесточеннее. Картина ведь начинается вполне мирно, как обыкновенная драма с психологическими обертонами, и только в конце первого и потом второго эпизодов звучат туманные намеки на предстоящую угрозу со стороны птиц.

А.Х. Мне пришлось их ввести, потому что любопытство публики было разгорячено статьями в прессе и всякими слухами. Мне не хотелось, чтобы зрители проявляли чрезмерное внимание к птицам, потому что это отвлекло бы их от человеческой истории двух главных героев. И намеки в конце каждой сцены как бы означали: "Терпение. Они скоро явятся".

Знаете, этот фильм насыщен деталями, и все они очень важны, потому что именно нюансы обогащают содержание и усиливают звучание.

В начале фильма мы показываем Рода Тейлора в зоомагазине.

Он ловит канарейку, вылетевшую из клетки, и, водворив ее обратно, говорит Типпи Хедрен: "Сажаю тебя в твою золотую клетку, Мелани Дэниеле". Я добавил эту фразу уже на площадке, как штрих к ее образу беспечной и пустой прожигательницы жизни. Позднее, в момент нападения чаек на городок, Мелани прячется в телефонной будке и действительно становится похожей на птичку в клетке. Правда, на этот раз клетка не золотая, и это заключение в нее открывает, так сказать, серию испытаний. Древний конфликт между людьми и птицами мы переворачиваем: люди оказываются в клетках, а птицы на свободе. Однако в подобных случаях я вряд ли мог надеяться на то, что зрители заметят, поймут и оценят эти штрихи.

Ф.Т. Даже если эта метафора и не достаточно прозрачна– для меня, во всяком случае– все равно сцена производит сильное впечатление. Мне показался особенно изобретательным диалог в эпизоде, которым открывается фильм– о привязанности друг к другу неразлучников, одержимых ненавистью. Линия неразлучников проходит лейтмотивом через весь фильм, придавая ироничность повествованию.

А.Х. Они не только выражают иронию, но и служат символом любви, которая, несмотря ни на что, живет, вынося все испытания. И в конце фильма девочка задает вопрос: "Можно мне взять с собой моих неразлучников?"– Эта парочка вносит еще и нотку оптимизма.

Ф.Т. Некоторым сценам они придают двойственное звучание, в том числе эпизодам с матерью и учительницей.

А.Х. Это сделано для того, чтобы показать: не стоит большого труда даже слово "любовь" заставить звучать зловеще[36].

Ф.Т. Композиция фильма следует трем правилам классицистской триады: единство места, времени и действия. Все события развиваются в течение двух дней в Бодега Бей. Птиц становится все больше и их атаки с каждым разом оказываются все более устрашающими. В сценарии это, вероятно, было не так впечатляюще, но экранный результат получился замечательным.

А.Х. Расскажу, что я в связи с этим со всем пережил. Я обычно хвастаю, что на съемках никогда не заглядываю в сценарий. Весь фильм помню наизусть. Я всегда остерегался импровизаций на площадке, потому что, хотя добрая идея может стукнуть в голову в любой момент, но оценить и претворить ее в достойную форму времени уже нет. И еще уйма народу вокруг. К тому же, как человек совестливый, я не могу транжирить продюсерские деньги. Мне претит способность некоторых режиссеров заставлять толпиться вокруг себя массу людей, погрузившись в размышления. Я бы так не смог. На этот раз я

чувствовал себя крайне напряженно, что мне обычно не свойственно, потому что работаю я всегда с удовольствием. И вечером, вернувшись домой, продолжал чувствовать то же напряжение и недовольство.

В мой опыт вошло нечто новое: я начал изучать сценарий уже в ходе активной работы и обнаружил в нем множество промахов. Это и породило во мне то эмоциональное состояние, которое через недовольство обострило творческое чутье.

Я начал импровизировать. Например, вся сцена нападения птиц, которые остаются невидимыми, была придумана и снята спонтанно. Ничего подобного я раньше не делал, а тут быстренько все придумал и разработал мизансцены. Мать и девочка должны были кидаться из стороны в сторону в поисках убежища. Поскольку места было слишком мало, чтобы "искать убежище", они двигались у меня в разных направлениях, как крысы разбегаясь по углам.

Я снял Мелани Дэниелс с расстояния, чтобы зритель убедился, что она в страхе отшатывается перед пустотой. Что же заставило ее испугаться? Она вжимается в угол дивана, не отдавая себе отчета в том, что же приводит ее в ужас.

Поскольку я был глубоко погружен в обстоятельства дела, новые идеи хлынули ко мне легко и изобильно. Вместе с ними пришло сомнение относительно других эпизодов. По сценарию, после первой атаки на комнату, когда воробьи рванули через каминную трубу, в дом пришел шериф, чтобы обсудить с Мичем ситуацию. Он, скептик, не верящий даже глазам своим, спросил: "Чтобы воробьи влетели через трубу? С чего вы взяли, что им вздумалось напасть на вас?" Разработка этой сцены показалась мне слишком старомодной, и я решил ее в корне изменить. Решил показать мать Мича глазами Мелани. Сцена открывается общим планом всех ее участников– шерифа, Мича, матери и Мелани. Затем мы переходим от объективной точки зрения к субъективной. Шериф провозглашает: "Да-да, это воробей". От группы замерзших персонажей отделяется фигура матери и наклоняется. Это движение привлекает внимание девушки, и теперь мы видим всю сцену ее глазами. Мелани смотрит на мать, а камера следит за Джессикой Тэнди, которая бродит по комнате, собирая осколки разбитой посуды, и вдруг отскакивает назад, когда с рамки из-под картины, которую она поправляет, падает мертвая птица. Кадры Мелани, наблюдающей, как мать ходит из угла в угол, показывают, что пришло Мелани в голову. Ее взгляд и жесты подчеркивают озабоченность странным поведением матери и ее состоянием. Реальное положение вещей яснее всего видится этой девушкой, которая, пройдя через комнату, подходит

к Мичу со словами: "Кажется, мне лучше остаться на ночь здесь". Пока она пересекает площадку, я даю ее крупным планом, потому что ее обеспокоенность вбирает в себя основное содержание и главную мысль эпизода. Если бы я разбил этот кадр, напряженность ушла бы.

Масштаб плана очень важен эмоционально, особенно когда речь идет о персонаже, с которым зритель готов идентифицироваться. В этом эпизоде, где возникает опасность того, что мать Мича теряет рассудок, Мелани выступает представительницей зрительного зала.

Еще один сымпровизированный момент. Мать едет в автомашине к ферме, входит в дом и зовет фермера, еще не успев заметить разгрома в комнате и мертвого тела хозяина. Снимая это, я думал: "Абсурд". Женщина зовет хозяина, а он не откликается. В ее состоянии она вряд ли задержалась бы в доме. А мне все же внутренний голос повелел задержать ее там, направив ее взгляд на пяток разбитых чайных чашек, висящих на крючках.

Ф.Т. И зритель, который уже видел разбитую посуду после нападения на дом Бреннера, догадывается, что здесь произошло. Это чисто визуальный ход и очень выразительный.

Вот Вы привели в пример несколько импровизационных моментов. А не пришлось ли Вам кое-что и вырезать в процессе монтажа?

А.Х. Один или два кусочка после обнаружения тела фермера. Там была любовная сцена, которую я убрал; это после того, как мать ушла проводить девочку в школу. Мелани спускается вниз, надевает меховое пальто и видит, что мужчина сжигает дохлых птиц. Она явно хочет быть рядом с ним. Он, окончив свое занятие, сначала идет в ее сторону, а потом внезапно сворачивает и направляется в дом. Что случилось? Она огорчена, ведь любовь уже проникла в ее сердце. Через некоторое время он появляется на пороге со словами: "Я сменил рубашку, та провоняла птицами".

Дальше мы развивали эту сцену в легком комедийном ключе, сопровождая ее их догадками по поводу непонятного поведения птиц. Они шутят на эту тему, например, представляя себе птичьего лидера– воробья, который, водрузившись на помост, обращается к собратьям: "Птицы всех стран, соединяйтесь! Вам нечего терять, кроме своих перьев". Эта сцена завершалась поцелуем. Потом мы опять показывали мать, возвращающуюся с фермы, ужасно возбужденную. Она подъезжала в тот момент, когда парочка в очередной раз обменивалась поцелуем, и лицо ее дернулось. Тогда еще было неясно– оттого ли, что она увидела их объятья, и лишь последовавшая за тем сцена убеждает зрителя,

что да, именно потому.

Поскольку эта любовная сцена исчезла, диалог между матерью и Мелани слегка изменился.

Я хотел показать, что несмотря на удар, который перенесла эта дама, увидев фермера с выклеванными глазами, она оставалась властной матерью. Любовь к сыну по-прежнему господствовала в ее душе.

Ф.Т. Почему же тогда Вы вырезали эту сцену?

А.Х. Потому что, на мой взгляд, любовная мелодия замедляла развитие действия. Я очень боялся, что слухи слишком разогреют нетерпеливое ожидание публики. И живо представлял себе, как в этом месте зрители будут ерзать в креслах, думая про себя: "Ну чего ж ты, где птицы-то? Давай, не тяни!"

Вот почему мы включили нападение чайки на Мелани, и я нарочно оставил мертвую птицу у дома учительницы. Мы разместили птиц на проводах, когда девушка возвращалась вечером. Этим я как бы успокаивал публику: "Не волнуйтесь, все будет! Птицы уже летят!" А продолжительная любовная сцена вызвала бы раздражение.

Ф.Т. Кстати, когда я первый раз посмотрел фильм, у меня возникли некоторые размышления по поводу сцены в кафе. Она показалась мне затянутой, может быть, потому, что не имела непосредственного отношения к истории.

А.Х. Да, прямого отношения к сюжету она не имела, но я чувствовал, что после нападения птиц на детей на дне рождения, причем, влетевших через дымоход, и атаки ворон на школьном дворе, следует дать зрителю передышку, прежде чем пуститься пугать его дальше. Сцена в ресторанчике дает возможность перевести дух и даже немного посмеяться. Пьянчужка там– прямо из пьес О'Кейси, и старушка-орнитолог очень забавна. Вообще-то Вы правы. Сцена немного затянута, но мне кажется, что, если зрителю она нравится, он не заметит длиннот. Я всегда измеряю длину или краткость степенью интереса, который в данном случае может быть вызван. Если зрители глубоко поглощены тем, что происходит на экране,– сцена оптимальной длины, если им скучно– она затянута.

Ф.Т. Сцена, где Мелани Дэниеле ждет детей на школьном дворе, иллюстрирует Вашу формулу саспенса. Это долгое молчаливое ожидание, во время которого Вы властной рукой создаете настроение. Соответствует замыслу и стиль монтажа– всегда неявного, очень продуманного и совершенно оригинального.

А.Х. Давайте возьмем сцену, где девушка сидит и ждет, а птицы собираются за ее спиной. В школьном классе учительница

говорит детям: "А теперь идите домой, и когда я велю бежать, то бегите!" Теперь я даю план птиц, очень долгий, около полминуты. Зритель начинает беспокоиться: "А что же с детьми? Где они?" Наконец он слышит шум бегущих ног, птицы подымаются вверх над крышей школы, чтобы оттуда броситься на детей. Согласно испытанной технике саспенса следовало дать параллельный монтаж детей на лестнице и ожидающих их ворон. Но этот метод устарел.

В силу всего этого, когда девушка ждет снаружи, куря сигарету, я даю ее план на 50 футов пленки. И когда она оборачивается, то видит всю стаю в сборе.

Ф.Т. От сцены пожара на бензозаправочной станции буквально волосы встают дыбом. Создается впечатление, что мы видим ее с точки зрения чаек.

А.Х. Я снял этот эпизод со столь высокой точки по трем причинам. Во-первых, хотелось показать начало нападения на город. Во-вторых, показать точную топографию Бодега Бей– город, море, пляж, заправочную станцию в огне, собрав все это в единый образ. В-третьих, я не хотел транжирить пленку на показ тщательно разработанных действий пожарных. Благодаря съемке с верхней точки мне удалось сразу решить несколько задач.

Это правило применимо всегда, когда нужно показать нечто неопределенное или слишком скучное, банальное и в подробности входить неинтересно. Например, когда на официанта нападает одна из птиц и все бросаются ему на помощь, мы смотрим на это событие издалека, изнутри ресторанчика, глазами Мелани. Вообще поспешившие на помощь официанту должны были бы сделать все это гораздо быстрее, но мне требовалось время для создания саспенса, связанного с утечкой бензина, растекающегося по улице. В другом случае я мог бы сделать наоборот, и действия людей в ресторане оказались бы более стремительными.

Ф.Т. Иначе говоря, Вы решили проблему времени, манипулируя пространством.

А.Х. Именно так. Мы ведь уже говорили с Вами о том, что время в фильме может быть растянуто или сжато в соответствии с необходимостью.

Ф.Т. Любопытно узнать, как Вам удалось с такой точностью направить движение птицы, когда чайка пролетает через пространство кадра, пикируя на механика гаража?

А.Х. Это была живая чайка, которую столкнули с очень высокой площадки за рамкой кадра. Ее дрессировали летать с места на место над головой человека, который являлся специалистом по сценическому движению, и он очень ловко

сымитировал, что получил удар клювом.

Ф.Т. Действуя по тому же принципу, что в сценах драк?

А.Х. Да, в точности так. Думаете, я правильно поступил, "умертвив" учительницу?

Ф.Т. Само убийство на экране не показывается, зритель видит девушку уже мертвой. Мне вообще не вполне ясно, почему Вы вдруг от нее отделались.

А.Х. Я чувствовал, что на фоне происходящего в городе она была обречена. К тому же она жертвовала собой ради сестры человека, которого любила. Это ее прощальный подвиг.

В сценарии она до самого финала пребывала в доме Мича, а потом поднялась на чердак и стала жертвой последней атаки. Но я изменил сюжет, ибо, поскольку главной героиней является Типпи Хедрен, последнее испытание должно было выпасть на ее долю.

Ф.Т. Было бы несправедливо, говоря о "Птицах", умолчать о звуковой дорожке. Она решена без музыки, но птичий гам разработан, как настоящая музыкальная партитура. Мне особенно запомнилась сцена нападения на дом, которая дается почти исключительно через звук.

А.Х. У нас были определенные трудности со съемками этой сцены: актерам внутри заблокированного дома очень сложно было адекватно реагировать на воображаемую атаку, потому что фонограмма с записью шума крыльев и птичьего гомона запаздывала. Чтобы помочь им, мы использовали барабаны и громкоговоритель. Они-то и ориентировали актеров.

Потом я попросил Бернарда Херрманна взять звуковое оформление целиком в свои руки[37]. Составляя партитуру к фильму, композиторы пишут не музыку, а звуковую дорожку: нам же был нужен только шумовой фон. И никакой музыки.

Ф.Т. Обнаруживая тело фермера, Джессика Тэнди открывает рот как бы для крика, но мы ничего не слышим. Это, по-видимому, должно было подчеркнуть шумовой фон?

А.Х. Здесь он был важен как нигде; мы дали звук ее шагов с призвуком эхо. Интересно вот что: звук шагов внутри дома и вне его разный. Вы заметили, что она бежит, снятая общим планом, и подбегает к самой камере, застывая как бы парализованная ужасом уже на крупном плане? И в этот миг воцаряется тишина. Когда же она опять начинает двигаться, звук шагов соответствует масштабу ее плана. Он становится все громче, и когда она садится в машину, рев мотора корреспондирует с ее ужасом. Мы экспериментировали с реальным звуком и стилизовали его, получив в результате больший драматический эффект.

К моменту подъезда машины я распорядился полить дорогу,

чтобы прибить пыль, потому что пыль должна была подчеркнуть драматизм тогда, когда она будет уезжать с этого места.

Ф.Т. Я очень хорошо это запомнил. Еще и дымом из выхлопной трубы Вы усилили этот эффект.

А.Х. Все эти хлопоты с грузовиком мы приняли на себя потому, что снятая с большого расстояния, движущаяся на огромной скорости машина выражала состояние матери. На женщину обрушился страшный удар, и это следовало как-то отразить и машиной, в которую она села. Впечатление пережитого ужаса должно было передаваться не только ее изображением, но и звуком. Не только ревом мотора, который Вы слышали, но еще чем-то, похожим на рыдания– взвизгиванием автомобиля.

Ф.Т. Во всех Ваших фильмах звук тщательно отработан и всегда драматичен. Очень часто он идет вразрез со зрительным образом или же продолжает и расширяет границы предыдущей сцены. Таких примеров можно привести много.

А.Х. После того как фильм смонтирован, я диктую секретарю звуковой сценарий. Мы прогоняем ролик за роликом, и я указываю на все места, где должен быть введен определенный звук. До сих пор мы работали с естественными звуками, но теперь, благодаря электронике, я не просто называю звук, который мне нужен, но еще его стиль и характер.

Например, когда Мелани оказывается на чердаке с птицами-убийцами, мы включили и естественный шум крыльев, но обработали его так, чтобы добиться большей интенсивности. Мы хотели усилить впечатление опасности, угрозы. Звук вибрировал, акцентировка шла на неравномерном шуме крыльев. Мы обошлись даже без птичьего крика.

Чтобы точно описать звук, следует представить его эквивалент в диалоге. Я хотел, чтобы птицы как бы говорили Мелани: "Попалась, наконец. А вот и мы. Мы не станем кричать в знак триумфа или чтобы устрашить тебя. Это будет тихое убийство". Вот что будто бы говорили птицы, и этого эффекта мы добивались с помощью специалистов-электронщиков.

Для финального эпизода, когда Род Тейлор открывает дверь дома и видит собравшихся птиц, как ковром устилающих землю, я попросил тишины, но не простой тишины. Электронного молчания, монотонного низкого гудения вроде шума отдаленного прибоя. Это был непривычный искусственный звук, который на языке птиц мог означать: "Мы еще не готовы к атаке, но собираем силы. Мы как мотор, который может завестись в любую минуту". Все это выражалось звуком, который был так тих, что нельзя было даже с уверенностью сказать, слышишь ли его или он только

мерещится.

Ф.Т. Я прочел в газете, что Петер Лорре однажды сыграл с Вами шутку, послав вам полсотни канареек, когда Вы плыли на корабле, и Вы ежедневно отправляли ему телеграммы, сообщая о состоянии птичек. "Птицы" напомнили мне эту историю, и хотелось бы узнать, правда ли это или всего лишь газетная утка.

А.Х. Нет, это неправда. Мне приписывают много шуток, к которым я не имею отношения, но у меня есть слабость к розыгрышам, и я немало их устроил на протяжении жизни. Однажды мы были на вечеринке в ресторане, принимали гостей по случаю дня рождения моей жены. Я нанял пожилую матрону очень благородного вида и усадил ее на почетное место. А потом не обращал на нее никакого внимания. Прибывавшие гости замечали одинокую старушку, молча сидевшую за столом и спрашивали меня: "А кто эта дама?", а я отвечал: "Понятия не имею". Официанты были посвящены в затею, и когда кто-то обратился с вопросом к одному из них, ответствовал: "Леди сказала, что она гостья мистера Хичкока." А я продолжал утверждать, что знать не знаю, кто это такая. Любопытство росло. И вот в разгаре обеда кто-то из сценаристов вдруг стукнул кулаком по столу: "Да это гэг!" И когда все обратили взоры к старушонке, он повернулся к молодому человеку, которого привел кто-то из гостей, и выкрикнул: "Клянусь честью, и ты тоже– гэг!"

Мне хотелось продлить эту шутку. Нанять женщину вроде этой и представить на каком-нибудь обеде в качестве своей тетки. Лже-тетя спросила бы: "А нельзя ли мне выпить?" А я при всей честной компании рубанул бы: "Ни в коем случае. Ты ведь знаешь, что с тобой бывает, когда ты надерешься!" И она отошла бы в уголок, внушая всем жалость. И все почувствовали бы за меня неловкость. А потом тетушка опять подошла бы ко мне с ясным взглядом, а я бы так резко ей заметил: "Нечего эдак умильно на меня смотреть и всех смущать". И старушка взрыднула бы, а гости не знали, куда глаза девать. И я бы сказал: "Видишь, ты портишь всем праздник. Будет. Ступай к себе в комнату".

Единственная причина, по коей я до сих пор этого не сотворил– это боязнь, что найдется удалец, который меня побьет.

15

"Марни" • Фетишистская любовь • "Три заложника" • Мэри Роуз • "Р.Р.Р.Р." • "Разорванный занавес" • Сцена на фабрике • Каждый фильм-это совершенно новый опыт • По возрастающей • Фабула против характеров • Я читаю только лондонскую "Таймс" • Визуальный склад ума • Хичкок как католический режиссер • Мечтая о будущем: фильм, показывающий сутки из жизни большого города

Ф.Т. И вот мы подошли к "Марни". Задолго до того как фильм был снят, шли разговоры о том, что он, возможно, ознаменует возвращение в кинематограф Грейс Келли. Картина поставлена по роману Уинстона Грэма; интересно, какая линия сюжета Вас привлекла?

А.Х. Идея фетиша. Мужчина, который хочет лечь в постель с воровкой, ибо она ведь воровка– так, как другие мечтают о китаянке или негритянке. К сожалению, эта концепция не стала явной на экране. Ее не удалось сделать столь очевидной, как в "Головокружении", где для Джимми Стюарта идолом выступила Ким Новак. Проще говоря, мы собирались показать, как Шон Коннери поймал женщину, грабящую сейф, и ему захотелось овладеть ею на месте преступления.

Ф.Т. Что же так влечет героя "Марни" к этой девушке? Может быть, дело в том, что она зависит от него, потому что ему известна ее тайна и он может передать ее в руки полиции, или же возможность лечь в постель с воровкой приятно щекочет нервы?

А.Х. И то, и другое.

Ф.Т. Я заметил одно противоречие: Шон Коннери очень хорош, он обладает внешностью, идеально подходящей для воплощения эротического аспекта фильма. Хотя в сценарии это как будто не заложено, и Марк Рутленд (Шон Коннери) явлен в нем всего лишь как защищающий субъект. А внимательно вглядевшись в его лицо, замечаешь, что режиссер повел фильм в каком-то ином направлении.

А.Х. Ваше замечание совершенно правильно, но обратите внимание, что Марк с самого начала "засек" Марни. Узнав, что это именно она ограбила сейф, Коннери роняет: "А, это та девушка с красивыми ножками..." В одном из моих ранних английских фильмов, "Убийство", я использовал технику потока сознания. Если бы я ввел ее и здесь, мы бы услышали внутренний монолог Шона Коннери: "Надеюсь, мне удастся засечь ее на месте

преступления и овладеть ею". Тогда мы получили бы двойной саспенс. Мы увидели бы Марни глазами Марка и стали бы свидетелями его удовлетворения, когда он захватил девушку в момент воровства. Я всерьез задумывался над такой композицией фильма. Я показал бы, как мужчина смотрит– да нет, подглядывает за настоящим ограблением. Потом преследует воровку, борется с ней и под видом борьбы овладевает ею. Но все это трудно передать на экране. Публика не приняла бы этого. Говорили бы: "Нет, нет, так не бывает. Не верю!"

Ф.Т. Жаль, потому что Ваша история обещала быть очень увлекательной. Мне нравится "Марни" и в ее настоящем виде, но для зрителей она, видимо, трудновата, может быть, в силу удушающей атмосферы кошмара.

Марни (Типпи Хедрен)– воровка. Каждый раз после кражи она меняет свою внешность и устраивается на новую работу. Хотя Марк Рутленд (Шон Коннери), возглавляющий авторитетную фирму, который встречался с ней раньше, узнает ее теперь, когда она предлагает свои услуги в качестве секретаря, он делает вид, что ему ничего о ней не известно и принимает ее на работу. Он явно увлечен девушкой, но она игнорирует его знаки внимания и вскоре исчезает вместе с содержимым сейфа.

Марк обнаруживает кражу, восполняет кассу из собственных средств, выслеживает Марни и вместо того, чтобы выдать ее полиции, привозит в Филадельфию и женится на ней. Поскольку у девушки нет другого выхода, она выходит за него замуж, но проведенный на корабле медовый месяц приносит новобрачному ужасное разочарование: жена оказывается сексуально холодной. Он пытается овладеть ею силой, но она отвечает на это попыткой самоубийства.

Марни– особа, страдающая тяжелыми неврозами: ее мучают кошмары и клептомания – своего рода компенсация фригидности. Узнав, что Марни солгала ему, назвавшись сиротой, он нанимает детектива, который обнаруживает, что ее мать жива и находится в Балтиморе.

Между тем Марни вновь пытается ограбить сейф своего мужа. Марк застигает ее на месте преступления. Решив выявить корни ее глубочайшего невроза, он заставляет жену отправиться вместе с ним в Балтимор, где пытается вытянуть у матери тайну, связанную с детством Марни.

В конце концов мать, строгая пуританка, признается, что была проституткой. Пятилетней девочкой Марни убила матроса, пытаясь защитить мать от приставаний. Она и по сей день не может освободиться от воспоминаний об этой трагедии.

Теперь же, когда правда открылась, Марни благодаря помощи понимающего мужа наконец преодолеет тяготеющее над ней чувство вины, мучившее ее долгие годы.

А.Х. В Америке этот фильм выпустили в прокат в связке с "Птицами". Кассовый успех был обеспечен.

Ф.Т. Если входить во все детали, фильм растянулся бы часа на три. В нынешней версии ничего избыточного нет. Но в некоторых местах появляется желание узнать и побольше.

А.Х. Правильно. Мне пришлось упростить психоаналитический аспект. В романе, как вам известно, Марни, уступая мужу, соглашается еженедельно консультироваться у психиатра. В книге ее попытки скрыть свое прошлое и свою подлинную жизнь добавили к повествованию несколько забавных и вместе с тем трагических эпизодов. Но в фильме пришлось представить всю эту историю вкратце, сведя подробности к единственной сцене, в которой в роли психоаналитика выступает муж.

Ф.Т. Да, после ее очередного ночного кошмара. И этот эпизод один из лучших в фильме.

А.Х. Более всего меня заботили в "Марни" второстепенные персонажи. Мною владело чувство, что я совсем не знаю этих людей, эту семью. Отец Марка, например – каков он? И я отнюдь не был уверен, что истинный филадельфийский джентльмен выглядит так, как его изображает Шон Коннери.

Знаете, если свести "Марни" к общепонятному уровню, ее можно обозначить как историю Принца и Золушки. А тут потребен натуральный джентльмен, без подделки, каким, боюсь, он не получился у нас.

Ф.Т. Вроде Лоренса Оливье в "Ребекке"?

А.Х. Именно. Ведь на этом держится концепция одержимости героя девушкой. С этой проблемой я столкнулся в "Деле Парадайн".

Ф.Т. Клод Шаброль назвал это "искушением саморазрушением", а Вы – "моральной деградацией из-за любви". Очевидно, драматизм этой ситуации очень сильно притягивает Вас, и я надеюсь, придет день, когда Вы реализуете свой замысел в той мере, которая сможет удовлетворить Вас самого.

А.Х. Сомневаюсь, потому что этот тип истории примыкает к жанру социальной драмы в духе 30-х годов. А нынче принцесса выходит замуж за фотографа, но никто даже глазом не моргнет[38].

Ф.Т. У Вас была замечательная идея, но Вы отказались от

нее. Вы хотели вставить любовную сцену, которая освобождает Марни от ее сексуальной скованности, сцену, которая происходит в присутствии посторонних.

А.Х. Да, помню. Она идет к матери и застает в доме кучу соседей: мать только что умерла. Тут-то и должна была занять свое место любовная сцена, которую прерывают полисмены, явившиеся, чтобы арестовать Марни. Я отказался от нее, потому что неизбежно пришел бы к стереотипу: женщине, отправлявшейся в тюрьму, мужчина должен был сказать: "Я буду ждать тебя".

Ф.Т. Итак, Вы решили избавиться от операции ареста, и мы вправе заключить, что Марни в безопасности, ибо Марк возмещает ее жертвам их потери. Впрочем, на мой взгляд, зрители ни на секунду не допускали, что ее могут арестовать.

Похожая ситуация складывалась в "Завороженном": две тайны двух абсолютно разных людей сплелись воедино. С одной стороны, морально- психологическая проблема: что же такое этому персонажу– Грегори Пеку или Типпи Хедрен– пришлось пережить в детстве? С другой– проблема практическая: попадет ли он или она в руки полиции?

А.Х. Угрозу тюрьмы я бы тоже отнес к морально-психологической стороне.

Ф.Т. Несомненно, но, на мой взгляд, полицейское расследование и психоаналитическое выспрашивание не вносят ясности в фильм. Зритель не вполне понимает, копается ли Марк в ее душе, чтобы найти ключ к неврозу, или для того, чтобы избавиться от полиции. К тому же то и другое трудно увязать вместе, ибо полицейское расследование должно производиться быстро, а психологическое исследование не терпит спешки.

А.Х. Правильно. Конструируя "Марни", я был озабочен заполнением времени от того момента, когда она получает место у Ругленда, и до того, когда она совершает свое преступление. Единственное, чем этот период заполняется– это охотой Марка за девушкой. Но этого слишком мало.

Мы очень часто сталкиваемся с проблемой логики времени. Режиссер чувствует, что необходимо показать какие-то моменты, подготавливающие основное действие, но эти моменты нередко оказываются скучными. Поэтому я стараюсь по возможности избавляться от них, если не удается оснастить их какими-нибудь забавными деталями.

Подобную проблему пришлось разрешать в "Окне во двор", в длинном куске вплоть до того момента, как Джеймс Стюарт начал испытывать подозрение к человеку в окне напротив.

Ф.Т. Да. Первый день Вы использовали в качестве

экспозиции. Но мне и это показалось интересным.

А.Х. Это потому, что Грейс Келли была так хороша и диалог изящно составлен.

Ф.Т. После "Марни" появились сообщения о трех проектах, которые были отложены или отвергнуты. Пресса упоминала "Трех заложников" по роману Джона Бачана, "Мэри Роуз" по пьесе сэра Джеймса Барри и оригинальный сценарий, обозначенный аббревиатурой "Р.Р.Р.Р."

А.Х. Да, верно. Я работал над всеми тремя проектами. Начнем с "Трех заложников". Роман изобиловал типичными для Бачана ситуациями и вообще очень похож на другие его книги, включая "39 шагов". Центральная фигура– тот же самый Ричард Хэнней. Эта книжка была опубликована в 1924 году. Она рассказывает о том, как правительство собирается окружить шпионскую сеть врагов британской империи, скорее всего, большевиков... Я оставил этот проект, потому что там речь шла о похищении с помощью гипноза, а это совершенно невозможно передать на экране. Ведь зрителю абсолютно незнакомо это состояние. И показать его так же невозможно, как действия фокусника, потому что, как бы он ни лез из кожи вон, зритель все равно сочтет все чудеса кинотрюком. То же самое с гипнозом. Зрительно невозможно показать различие между человеком реально загипнотизированным и тем, кто лишь притворяется таковым.

Ф.Т. Вы, наверное, отказались от идеи похищения с помощью гипноза, еще работая над "Человеком, который слишком много знал".

А.Х. Да, Вы правы. Хотя первоначальная версия сценария "Человека, который слишком много знал" была основана на рассказе Б. Драммонда, на нее оказало определенное влияние и мое чтение Бачана. Теперь "Мэри Роуз", второй проект, нечто из области фантастики. Я еще не совсем от него отказался. Несколько лет назад эта история оттолкнула бы публику своей иррациональностью. Но теперь, особенно благодаря телевидению, публика привыкла к повествованиям, ведущимся из этой сумеречной зоны.

История начинается с того, как молодой солдат входит в пустой дом, где он разговаривает с хозяйкой о прошлом. Он рассказывает ей о том, что жил со своей семьей как раз здесь. И дальше идет флэшбэк, возвращающий нас на 30 лет назад. Мы видим семейный быт, и молодой морской лейтенант просит у родителей Мэри Роуз ее руки. Отец и мать странно смотрят друг на друга, и когда Мэри Роуз отлучается из комнаты, сообщают молодому человеку: "Когда ей было одиннадцать лет, мы поехали

отдыхать на остров в Северной Шотландии. Там она исчезла и пропадала четыре дня. Возвратившись, она ничего не помнила– ни о том, где была, ни о том, что вообще куда-то исчезала. Мы никогда не напоминаем ей об этом, и если вы поженитесь, не говорите об этом тоже".

Проходит несколько лет, и Мэри Роуз, у которой уже ребенок двух с половиной лет, заявляет мужу: "У нас не было медового месяца. Давай съездим на остров, где я была девочкой". Муж огорчен, но соглашается.

Второй акт пьесы разворачивается на острове. Молодой лодочник, который учится в Абердинском университете, везет их на лодке и развлекает местным фольклором. Он упоминает и о том, что некая девочка однажды пропадала в этих местах четыре дня.

Они ловят рыбу, и лодочник показывает мужу, как ловить форель и жарить ее на горячих камнях. Вдруг Мэри Роуз слышит небесные голоса, звучащие, как сирены Дебюсси. Она идет им навстречу, поднимается сильный ветер, и вот она пропадает из виду. Тишина. Но вот ветер прекращается, и муж начинает искать Мэри Роуз. Он кричит, но ответа нет. Конец второго акта.

Последний акт возвращает нас в ту же семью через двадцать пять лет. Мэри Роуз забыта. Родители ее очень стары, а муж– толстый пожилой мужчина. Звонит телефон. Это лодочник, ныне пастор, который нашел Мэри Роуз на том же самом острове и неизменившейся. Возвратившись в свой дом, она дивится переменам и просит показать сына. Ей сообщают, что когда парнишке исполнилось шестнадцать лет, он сбежал в море. Все это буквально убивает ее – она умирает.

А теперь мы возвращаемся к тому, с чего началась вся история– беседе солдата с женщиной, которая, как Вы догадались, и есть Мэри Роуз, как и подобает призраку, появляющаяся через закрытую дверь. Между прочим, она говорит молодому человеку, что все время чего-то ждет. "Чего?"– "Не знаю. Забыла." Она говорит как ребенок. Вдруг за окнами раздаются голоса, комнату заливает яркий свет. Мэри Роуз встает и идет к свету, исчезая из виду. Конец.

Ф.Т. Все это очень интересно.

А.Х. Этот фильм следовало бы поставить Вам. У Вас лучше получится. Это ведь не вполне хичкоковский материал. Меня беспокоит призрак. Если бы я все же решился это ставить, я одел бы девушку в темно-серое платье и освещал его по краю неоновым светом, так, чтобы свет падал на нее одну. От нее не ложились бы тени, только легкий отсвет. Это был бы фотоотпечаток, а не тело. Иногда она казалась бы очень большой,

а иногда совсем малюсенькой. Она была бы только ощущением. И тогда терялось бы чувство реального пространства и времени. Создавалось бы впечатление эфемерного создания.

Ф.Т. Как прекрасно и печально.

А.Х. Да, очень печально. Потому что главная мысль такова: если нам суждена встреча с нашими мертвецами, как же нам с ними быть?

Ф.Т. Ваш третий проект– оригинальный сценарий, авторство которого Вы приписываете тандему Адже и Скарпелли, написавшим "Горячее дельце на улице Мадонны".

А.Х. Эту вещь я отверг решительно. Это история итальянца, эмигрировавшего в Америку. Он начинает лифтером в большом отеле и со временем становится управляющим. Привозит свою семью с Сицилии. Они оказываются шайкой воров, и ему с трудом удается отговорить сородичей от кражи коллекции редких монет, выставленной в отеле.

Я отказался от этого сценария, потому что он плохо сделан. Вообще эти итальянцы уж очень неряшливы по части композиции. Бессвязно пишут.

Ф.Т. Итак, Вы оставили все три проекта и занялись "Разорванным занавесом".

Американский физик-атомщик (Пол Ньюмен), выдавая себя за перебежчика, пытается выведать некую секретную формулу у профессора Линдта из Лейпцига. Ему приходится преодолевать препятствия разной степени трудности. Первое связано с желанием его невесты (Джулия Эндрюс) сопровождать его в поездке в Восточную Германию. Второе возникает тогда, когда ему приходится участвовать в убийстве своего телохранителя, проведавшего о его задании. Претерпев целый ряд волнующих приключений, он в конце концов узнает необходимую формулу и покидает Восточную Германию вместе с невестой.

А как родилась эта идея?

А.Х. Она родилась в связи с исчезновением двух британских дипломатов, Берджеса и Маклина, которые покинули страну и отбыли в Россию. Мне подумалось: а как все это может выглядеть с точки зрения миссис Маклин?[39]

И вот первая треть фильма, вплоть до сцены объяснения между героями в отеле в Берлине– это события, увиденные глазами женщины.

Далее я рассматриваю события уже с точки зрения Пола Ньюмена. И показываю непреднамеренное убийство, в которое его

вовлекают, а затем усилия, прилагаемые с целью получить секретную формулу профессора Линдта. Последняя часть фильма– бегство молодой пары. Как видите, картина четко делится на три части; логика повествования совпадает с переменой географической точки. Чтобы убедиться в том, что я правильно воспроизвожу топографию, я проделал тот же маршрут, что и мои герои. Я ездил в Копенгаген, потом пролетел на румынском самолете в Восточный Берлин, в Лейпциг, потом опять в Восточный Берлин, и наконец в Швецию.

Ф.Т. Четкая трехзвенная композиция бросается в глаза. Должен признать, что мне фильм начал нравиться лишь со второй части. Первая оставила меня равнодушным. Я подозреваю, что зритель догадывается о том, что случится, раньше, чем Джулия Эндрюс, и даже прежде чем она получает ключевую информацию.

А.Х. Тут я с Вами согласен. С того момента, как Пол Ньюмен говорит Джулии Эндрюс: "Возвращайся в Нью-Йорк, я еду в Швецию",– публика не может полностью довериться ему, потому что поведение его нелогично. Тем не менее все перипетии тщательно отрабатывались, ибо необходимо быть честным перед зрителем, который будет смотреть фильм, возможно, не один раз. Фильм должен выдержать двойную проверку.

Конечно, когда девушка узнает, что ее жених заказал билет в Восточный Берлин и успевает подумать: "Боже, ведь это за железным занавесом!"– зритель ее уже обогнал. Но мне это не представляется сколько-нибудь важным, ведь главное здесь– реакция женщины.

Ф.Т. Пожалуй так, но вот дальше я не могу с Вами согласиться. Женщина начинает понимать, что ее жених– шпион, гораздо позже тех, кто сидит в зале.

А.Х. Это так, но мне важно было начать историю под знаком "misterioso"[40], чтобы избежать тех путей, которые я уже испробовал в прошлом, уйти от того, что уже превратилось в штамп: герой отправляется на выполнение задания. Одним словом, не хотелось повторяться. Тем более что именно так начинается вся бондиана: "007, отправляйтесь туда-то, добудьте то-то". А я такую сцену поместил в середину. Я имею в виду эпизод с фермером перед убийством.

Ф.Т. Самая сильная сцена– это, конечно, убийство Громека на ферме; она более всего захватывает зрителя. А поскольку она идет без музыки, кажется очень правдоподобной и особенно брутальной.

А.Х. Готовя эту длинную сцену, я опять-таки более всего заботился о том, чтобы избежать клише. В каждом фильме кого-нибудь обязательно убивают, и это всегда происходит очень

быстро. Людей режут или стреляют, и убийца никогда даже не задержится взглянуть на жертву и убедиться, мертва ли она. А посему я решил, что пришла пора показать, что мероприятие это трудное, болезненное и очень затяжное. Публика понимает, что убийство должно производиться тихо, потому что на ферме присутствует шофер такси. Стрелять, значит, нельзя. В соответствии с моим старым правилом убийство должно осуществляться в зависимости от условий местности и характера персонажей. Раз мы находимся на ферме и убийство совершает фермерша, в ход идет хозяйственный инвентарь: котелок супа, хлебный нож, лопата, наконец– газовая плита...

Ф.Т. А что Вы скажете о сцене на фабрике?

Этот эпизод происходит после убийства Громека, на фабрике, во время одной из остановок между Восточным Берлином и Лейпцигом. В столовой профессор Армстронг (Пол Ньюмен) с испугом замечает мастера, как две капли воды похожего на Громека. Это его брат. Именно так и представившись американскому гостю, Громек берет нож, такой же, каким в предыдущем эпизоде был убит его брат, и начинает резать колбасу. Можно понять чувства Армстронга, когда этот человек обращается к нему со словами: "Мой брат очень любит этот сорт. Не передадите ли вы ему в Лейпциге этой колбаски?"

Вы вырезали ее сразу или после съемок?

А.Х. После. Она очень сильная, это правда. По-настоящему хорошая сцена. Я удалил ее единственно из-за того, что фильм получался слишком длинным. Кроме того, мне не очень нравилось, как ее сыграл Пол Ньюмен. Он ведь, как Вы знаете, играет по "методу"[41], поэтому для него немыслимо изобразить на своем лице нечто нейтральное. Вместо того, чтобы просто смотреть в сторону брата Громека, на нож или на колбасу, он играл по "методу", со страстями, а потому все время отворачивался в сторону. Поначалу я было поправил это кое-как монтажом, но в конце концов выбросил весь эпизод. Дополнительной– кроме длины фильма– причиной послужило то, что я слишком хорошо помнил хлопоты, которые выпали мне в связи с "Секретным агентом".

Я поставил эту картину в Англии тридцать лет назад и она провалилась. Помните, почему? Потому что главный герой вынужден был совершить убийство, которого не желал, а публика не пожелала отождествиться с персонажем, проявившим эдакую слабинку при исполнении своей миссии. И я побоялся вновь

угодить в тот же капкан.

Кстати, актер, игравший Громека, был отменно хорош. Для образа брата я здорово изменил его внешность. Волосы сделал седыми, приклеил усы и водрузил на нос очки. Мне говорили: "Да он совсем не похож на брата!" Им всем почему-то хотелось, чтобы он оказался двойником своего братца, и они были уверены, что и публика этого захочет. Я отвечал: "Это идиотизм. Если он будет выглядеть один к одному как братец, зрители решат, что они видят того же самого человека!" Народ ведь очень тривиально мыслит!

В общем, это был хороший эпизод. Я пришлю его в Париж.

Ф.Т. Правда?

А.Х. Да, если Вы хотите.

Ф.Т. Огромное спасибо! Я сначала сам его посмотрю, а потом передам Анри Ланглуа для Французской Синематеки.

Мсье Хичкок, наши с Вами беседы протекают в некоем едином русле. Вы с самого начала и очень последовательно ограничили себя обсуждением тех элементов фильма, которые представляют для Вас интерес с визуальной точки зрения или же обладают особым драматическим зарядом. Вы вновь и вновь говорите о необходимости "зарядить экран эмоционально" либо "заткать все полотно".

Систематически исключая из сценарного материала то, что Вы называете "промашками" или "дырами", бесконечно совершенствуя исходный материал, Вы создаете драматургическую основу, которая целиком является Вашим творением. Сознаете Вы это или нет, но процесс тщательной отфильтровки служит выражению принадлежащих лично Вам мыслей и чувств, которые пополняют и обогащают сюжетную ткань. Создается впечатление, что Вы инстинктивно вплетаете в ту или иную тему собственные идеи, выражающие Ваше отношение к ней. Понимаете, что я имею в виду?

А.Х. Опыт делает Вас необыкновенно проницательным. Я уверен, что Вы, как и многие другие критики, убеждены, что все мои фильмы очень похожи один на другой. Но для меня, как ни странно, каждый из них– абсолютно уникален.

Ф.Т. В Вашем творчестве заметно постоянное стремление исследовать все новые и новые сферы неизведанного. Но вместе с тем кажется, что Вы не расстаетесь с той или иной идеей, покуда не разработаете ее со всей возможной основательностью, даже если для этого потребуется поставить не один фильм.

А.Х. Понятно, куда Вы клоните. Может быть, я иногда подсознательно возвращаюсь к прежним темам, разве для того, чтобы подстраховаться. Но совершенно исключено, чтобы я

опустился до того, чтобы сознательно перепевать самого себя.

Ф.Т. Разумеется, в этом Вас не упрекнешь. А в тех редких случаях, когда Вам приходилось ставить такие фильмы, как "Венские вальсы" или "Мистер и миссис Смит", не укладывающиеся в рамки Вашего жанра, Вы без всякого лицемерия называли их пустой тратой времени.

А.Х. Согласен.

Ф.Т. Итак, Ваша эволюция следует путем постоянного совершенствования от фильма к фильму. Если Вы недовольны уровнем проработки того или иного замысла, Вы доводите его до совершенства в следующей картине. Только когда Вы полностью удовлетворены результатом, Вы принимаетесь за что-то новое.

А.Х. Мне бы, естественно, хотелось идти вперед с каждой новой работой, но не мне судить, насколько это удается.

Мог бы добавить, что я всегда испытываю удовлетворение, если мне удается пересказать проект простыми словами, очень кратко. В таких случаях я вижу перед собой девушку, которая посмотрела мой фильм и вернулась домой, а мать спрашивает ее: "Ну, как кино?"– "Очень хорошо."– "И о чем оно?" И девушка отвечает: "Это история молодой женщины, которая..."– я глубоко убежден, что прежде чем приступать к съемкам, надо обкатать идею до такой степени, чтобы можно было пересказать ее очень просто, ясно, сначала до конца.

Ф.Т. Самое главное– свести концы с концами. Это самая большая трудность, особенно для начинающих. Уж очень легко воспарить в заоблачные выси и неожиданно убедиться, что законченная вещь не имеет ничего общего с задуманной. Поэтому лишь только после того, как друзья и критики, которые увидели первый отснятый материал, заговорят о нем в тех же самых выражениях, что фигурировали у вас перед началом съемок, только тогда можно быть спокойным за то, что, несмотря на ошибки и промашки, все-таки в главном вы с пути не сбились. Иначе говоря, только если кто-то другой вашими же словами подтвердит ваш замысел, можно считать, что те идеи, которые вдохновили вас на постановку именно этой, а не другой картины, вам и удалось выразить языком экрана.

А.Х. Именно это и я имею в виду. Мне часто приходится размышлять над дилеммой: придерживаться ли того, что я называю развитием по возрастающей, или же обратиться к более расслабленной повествовательной форме.

Ф.Т. Мне кажется, Вам не стоит отказываться от "возрастающей". Она у Вас замечательно работает.

А.Х. Я, например, не смог бы освоиться в форме Вашего фильма "Жюль и Джим", потому что в нем никакого "возрастания"

не наблюдается. В момент, когда один из героев выпрыгивает из окна, история останавливается. Следует титр: "Некоторое время спустя". И действие продолжается в кинотеатре, где показывают хронику– горят книги. Тогда один из персонажей шепчет: "Глядите, вон наш приятель в первом ряду". Трое встречаются у выхода из кинотеатра, и история начинается сначала. Может быть, это по-своему правильно и хорошо, но в жанре фильма саспенса это было бы совершенно неприемлемо.

Ф.Т. Совершенно верно, и это справедливо не только для фильмов саспенса. Нельзя все подчинять характерам персонажей. В каждом фильме наступает момент, когда первую скрипку должен играть сам сюжет. Вы правы, нельзя поступаться развитием сюжета по восходящей.

А.Х. Я заметил, что Вы проводите различие между фильмами ситуации и фильмами характеров. Меня всегда волновала мысль о том, смог ли бы я поставить фильм саспенса, используя нестрогую, свободную форму.

Ф.Т. Рискованное предприятие, однако проба могла бы получиться любопытной. Но Вы, по-моему, такого рода эксперимент уже ставили.

А.Х. Да, история "Марни" не так жестко сконструирована, как другие; ее тащат на себе герои, но мы не обошлись и без развития по восходящей. Оно было связано с главным вопросом: "Когда же преступление будет раскрыто?" Был и еще один вопрос: что же произошло с этой девушкой, почему она холодна с мужем? Это своего рода дополнительная психологическая загадка.

Ф.Т. Когда речь идет о посторонних вещах, Вы в основном снимаете нечто, что лично Вам очень близко, чем Вы, можно сказать, одержимы. Не хочу сказать, что Вы живете в мире убийств и секса, но могу предположить, что, разворачивая газету, Вы начинаете с криминальной хроники.

А.Х. Я почти никогда не читаю о преступлениях в газетах. Единственная газета, которую я вообще читаю,– лондонская "Таймс", она довольно сухая, но там попадаются смешные заметки. Несколько лет назад "Тайме" поместила статейку под названием "Рыбки отправляются в тюрьму", я прочел ее и узнал, что некто пожертвовал аквариум с рыбками в лондонскую женскую тюрьму. Самым забавным было, конечно, название. Вот ради таких вещей я и просматриваю газету.

Ф.Т. А журналы и романы Вы читаете?

А.Х. Я не читаю романов и вообще ничего художественного. В основном мое чтение состоит из биографий современников и книг о путешествиях. Я не читаю художественную литературу потому, что не могу отделаться от тайной мысли– а получится из

этого кино или нет? Меня не волнует литературный стиль, за исключением, пожалуй, Сомерсета Моэма, которого я обожаю за простоту. Меня не влечет цветистая литература, вычурный стиль. У меня зрительный склад мышления, и когда я читаю детальное описание городской улицы или сельской местности, выхожу из себя. Все это я гораздо лучше показал бы с помощью камеры.

Ф.Т. Известна ли Вам "Ночь охотника"– единственный фильм, поставленный Чарльзом Лаутоном?

А.Х. Нет, я его не видел.

Ф.Т. Там был один ход, напомнивший мне Ваши фильмы. Роберт Митчем играет роль лидера странной тайной секты. На одной его руке вытатуировано слово "любовь", на другой– "ненависть". Его проповедь представляла собой своеобразное противоборство двух этих начал. Это было очень сильно. Посмотрев фильм, я подумал, что Ваши картины тоже описывают конфликт добра и зла в самых разных вариантах– подчас очень выразительных, но все же упрощенных, как бы иллюстрированных противостоянием двух рук. Вы согласны?

А.Х. Пожалуй, да. На днях мы с Вами вспомнили правило: чем лучше злодей, тем лучше фильм. Его можно перевернуть: чем сильнее зло, тем крепче фильм.

Ф.Т. А как Вы реагируете, когда Вас называют католическим художником?

А.Х. Это непростой вопрос, и я не уверен, что могу дать на него точный ответ. Я родился в католической семье и получил строгое религиозное образование. Моя жена перед вступлением в брак тоже обратилась в католичество. Не думаю, что меня можно припечатать ярлыком "католический художник", но воспитание в раннем детстве определяет жизнь человека и обуздывает инстинкты.

В нескольких фильмах– хотя это, как правило, выглядит случайным– появляется католическая церковь, а не баптистская и не лютеранская. Для "Головокружения" мне нужна была церковь с колокольней. В Калифорнии они встречаются только в католических миссиях. В этом случае выбирал не я– эта деталь пришла из романа Буало– Нарсежака. Невозможно представить, чтобы кто-нибудь прыгнул с башни современной протестантской церкви. Да, безбожником меня не назовешь, хотя я и не слишком ревностный прихожанин.

Ф.Т. Я не задумывался над этим раньше и не хочу подсказывать Вам сейчас соответствующий ответ, но мне кажется, что только католик мог бы поставить сцены с молитвой Генри Фонды в фильме "Не тот человек".

А.Х. Возможно, но, с другой стороны, следует помнить, что

это итальянская семья. Сравните-ка: в Швейцарии– молочный шоколад и озера, в Италии...

Ф.Т. В Италии– папа! Я забыл, что Генри Фонда изображал итальянца. Но даже если и так, большинство Ваших фильмов независимо от национальности героев пропитано идеей первородного греха и вины.

А.Х. Как Вы можете говорить такое, когда у меня всегда в центре невинный человек, вечно пребывающий под угрозой опасности!

Ф.Т. Если Ваш герой обычно невиновен в преступлении, в котором его обвиняют, он виноват в помыслах. Возьмем, к примеру, персонаж Джеймса Стюарта в "Окне во двор". Любопытство– это не просто неприятная человеческая черта; в глазах церкви это грех.

А.Х. Это так, здесь Вы правы. Как Вы помните, одна рецензентка назвала этот фильм отвратительным из-за героя, который есть, по сути дела, вуаер. Но будь это замечание сделано еще до того, как я взялся за реализацию своего проекта, я не отказался бы от этого замысла, ибо моя любовь к кино сильнее соображений морали.

Ф.Т. А по-моему, рецензентка неправа, потому что "Окно во двор" никак нельзя обвинить в безнравственности. Его достоинство как раз в чистоте и заключается. Мы уже упоминали эпизод, в котором убийца подходит к Джеймсу Стюарту и спрашивает: "Что вам от меня нужно?" В девяти из десяти фильмов, которые Вы поставили– в сорока пяти из пятидесяти– речь идет о противоборстве добра и зла, воплощенных в конкретных персонажах. Атмосфера сгущается, становится все более мрачной, пока кто-то вдруг не решается выговориться, переступить через себя и исповедаться. Эта сложная механика задействована в структуре почти каждого Вашего фильма. Средствами ли криминального сюжета или нет– значения не имеет. Факт остается фактом: последние сорок лет Вы последовательно снимали фильмы, решающие проблемы морали.

А.Х. Совершенно верно, и я всегда удивлялся, отчего это меня не волнуют истории с будничными конфликтами. Возможно, в силу того, что они визуально скучны.

Ф.Т. Точно. Я бы сказал, что текстура Ваших картин состоит из трех элементов: страх, секс, смерть. Все это выходит за рамки обыденной дневной жизни, которая составляет содержание фильмов, повествующих о безработице, расизме, бедности или любовных драмах заурядных мужчин и женщин. Вас же привлекает атмосфера ночи, метафизического беспокойства.

А.Х. А не это ли и есть суть жизни? Впрочем, может быть,

дело в другом: я не писатель. Я могу сочинить сценарий, но мне лень этим заниматься изо дня в день, отчасти потому, что я слишком занят другим. Поэтому на эту роль я приглашаю профессионалов. Тем не менее я считаю, что фильмы саспенса, создающие особую атмосферу, все же в подавляющей степени принадлежат мне одному. Правда, мне не всегда удается справиться с вещью, вышедшей из-под чужого пера. Я, верно, рассказывал Вам о том, как намучился с "Юноной и Павлином", насколько беспомощным чувствовал себя перед пьесой Шона О'Кейси. Я смотрел ее на сцене, перечитывал. В своем роде она была очень целостна, мне оставалось лишь назначить исполнителей и снять эпизод за эпизодом.

Но мне недостаточно просто взять чей-то сценарий и снять его на пленку. К лучшему или к худшему, я всегда все должен сделать сам. А вообще следует быть крайне осторожным и не разрушить идейной целостности вещи. Как любой художник, независимо от того, пишет он или рисует, я ограничен определенными рамками. Не сравнивая себя с ним, напомню все же, что старина Руо довольствовался в качестве персонажей узким кругом фокусников, клоунов, нескольких женщин и распятого Христа. Это определило его творческий путь на всю жизнь. Сезанну было достаточно для натюрмортов небольшого числа предметов, а для пейзажей– нескольких видов. И все же: сколько может продержаться режиссер, изображая одно и то же?

Тем не менее мне кажется, что передо мной еще масса неиспользованных возможностей. В настоящий момент я пытаюсь преодолеть главную слабость в моей работе: поверхностность проработки характеров в фильмах саспенса. Это не так-то просто, потому что когда работаешь над сильными характерами, они сами ведут тебя, куда хотят. Я оказываюсь в положении старушки, которую бой-скауты вознамерились перевести через дорогу. "Но мне туда не надо!" Это идет наперекор моей воле. Меня же все время тянет вводить всякие штуки, вроде упоминавшейся сборочной линии на фордовском заводе. Может быть, это межеумочная форма сочинительства, извращенная форма достижения цели. Возьмем "К северу через северо-запад", поставленный по оригинальному сценарию. Начиная работу над ним, я видел его целиком, а не в виде отдельных эпизодов, просматривал его насквозь. И при этом понятия не имел, о чем же он будет.

Ф.Т. Насколько я вижу, мсье Хичкок, Ваш подход антилитературен и чисто кинематографичен. Пустота притягивает Вас магическим образом; Вы усматриваете в ней вызов. Кинотеатр пуст– надо его заполнить. Экран пуст– Вам

необходимо его заполнить. Вы отправляетесь не от содержания, а от содержащего. Фильм– это сосуд, который надо наполнить до краев кинематографическими идеями, или, говоря по-Вашему, "зарядить эмоцией".

А.Х. Это реализуется по-разному. Иногда фильм начинается со смутной идеи. Например, о том, чтобы показать сутки из жизни большого города. И я вижу всю картину сначала и до конца. Она полна событий, фонов, движений, завершенных в своей цикличности. Фильм начинается в 5 часов утра, на рассвете. Муха ползет по носу бродяги, лежащего в подворотне. Первые признаки просыпающейся городской жизни. Можно составить целую антологию еды, ее завоз в город, купли-продажи, стряпни, способов поглощения пищи. Происходящего с ней в больших отелях. И, наконец, финал фильма покажет мусорщиков и дневные отходы, выбрасываемые в океан. Вот вам цикл, начинающийся с глянцевитых аппетитных овощей на прилавках и завершающийся помоями. Тема: вот что делают люди с хорошими вещами. А может быть и другая тема: загнивание человечества. Ее можно провести через весь город, все снимая и все показывая.

Ф.Т. Ваша история– прекрасная иллюстрация Вашего же подхода к кино. Вы начинаете с образной структуры и смутных ощущений, из которых сама собой рождается тема. Из того, что Вы рассказали, получилась бы увлекательнейшая лента.

А.Х. Есть множество способов снять такой фильм, но кто же напишет сценарий к нему? Он должен быть забавным и включать элемент романтики. Несколько лет назад я уже обращался к одному сценаристу с этой идеей, но у нас ничего не вытанцовывалось.

Ф.Т. Как я понимаю, этот фильм должен был проследить путь конкретного персонажа, идущего из конца в конец города.

А.Х. В том-то и трудность. Не на чем закрепить тему. Конечно, тут можно изыскать целый ряд возможностей: человек в бегах, газетный репортер, молодая пара из провинции, приехавшая на экскурсию. Но все это хожено-перехожено. Словом, задача очень сложная, но я чувствую необходимость ее решить. Как ни странно, зрители не способны оценить масштаб замысла, если речь идет о современности. Зато ее покоряют римские храмы. Трагедия в том, что публика не испытывает трепета перед событиями, происходящими на ее глазах. Зато римские храмы приводят ее в восторг потому лишь, что ей известно, что они выстроены в павильоне. А ведь что такое та же "Клеопатра", если не историйка вроде "Римских каникул" о современной принцессе в одежде наших дней?

Конечно, никто не ставит фильмы ради зрителей в первом

ряду балкона или на лучших местах партера. Постановщик всегда должен иметь в виду все две тысячи кресел в кинозале. Потому что кино– величайшее из всех средств массовой коммуникации и наиболее могущественное. Если правильно поставить фильм с точки зрения его эмоционального воздействия, японские зрители будут взвизгивать в тех же местах, что и индусы. Кинематограф всегда бросает вызов режиссеру.

Роман может много потерять при переводе на другой язык, а пьеса, прекрасно разыгранная на премьере, утратить стройность при последующих показах, но фильм одинаков в любой точке земного шара. Даже если он лишается пятнадцати процентов своего обаяния при титровании и десяти– при сносном дубляже, образность остается неприкосновенной, каково бы ни было качество проекции. Это ваша работа и ничто не может изменить ее– и вы одинаковым образом выражаете себя повсюду.

1962

16

Последние годы Хичкока • Грейс Келли оставляет кинематограф • Возвращаясь к "Птицам", "Марни" и "Разорванному занавесу" • Хич теряет звезд • "Великие больные фильмы" • Заброшенный проект • "Топаз", сделанный по заказу • Опять в Лондоне с "Исступлением" • пейсмейкер и "Семейный заговор" • Хичкок, увенчанный славой и почестями • Любовь и шпионаж • "Короткая ночь" • Хичкок болен. • Сэр Альфред мертв • • • Конец

В то время, когда записывались на магнитофонную пленку эти беседы, Хичкок находился в зените своей творческой деятельности. За десять предыдущих лет он выпустил 11 фильмов, в числе которых– "Незнакомцы в поезде", "Окно во двор", "Человек, который слишком много знал", "Головокружение", "К северу через северо-запад" и "Психоз".

По истечении срока его контракта с Дэвидом О.Селзником он сам стал продюсером своих фильмов и даже приобрел права на негативы некоторых своих лент– случай почти небывалый в Голливуде.

Начиная с "Птиц", все последующие фильмы были поставлены под эгидой студии "Юниверсал", во главе которой стоял Лео Вассерман, ближайший друг Хичкока. Режиссер стал также одним из пяти крупнейших акционеров компании "Юниверсал"; в обмен на часть акций он предоставил ей права примерно на двести часов телепрограмм, выпущенных им под собственным художественным руководством в течение десяти лет.

В 1962 году Альфред Хичкок столкнулся с серьезнейшей для себя проблемой– исчезновением с кинематографического небосклона его любимых звезд. Джеймс Стюарт изрядно состарился, чтобы претендовать на ведущую роль; по секрету можно сказать, что Хичкок даже коммереский провал "Головокружения", вышедшего четырьмя годами раньше, связывал с тем, что Стюарт утратил молодость. Как раз тогда же Кэри Грант, несмотря на успех в "К северу через северо-запад", по собственной воле оборвал кинокарьеру, чтобы навечно запечатлеть в памяти поклонников свой сияющий образ. Тем самым он спутал Хичкоку карты с "Птицами", потому что заменивший его Род Тейлор если и мог соперничать с Грантом по внешности и исполнительским данным, все же не обладал статусом кумира.

С актрисами дело обстояло еще серьезнее, ибо на протяжении всего своего творческого пути Хичкок свято придерживался девиза "cherchez la femme". Но хотя он так и не смог простить Ингрид Бергман того, что она предпочла ему Росселлини, Хичкок довольно быстро смирился с отъездом в Европу Грейс Келли. Отчасти, видимо, потому, что принц Ренье не был все-таки кинорежиссером, а отчасти из-за того, что бывшему кокни приятно ласкал слух титул принцессы, которого удостоилась очаровательная девушка из хорошего филадельфийского дома, оставившая Голливуд ради скалистого побережья Монако.

Не тая против Грейс Келли злобного раздражения, Хичкок несомненно испытывал глубокое сожаление, что не может работать с этой актрисой, и вознадеялся заполучить ее для съемок "Марни", фильма по роману Уинстона Грэма, права на экранизацию которого он приобрел в расчете на Грейс Келли. Дело было почти улажено: Грейс Келли довольно легко поддалась искушению, и принц Ренье, будучи почитателем Хичкока, вроде бы не имел ничего против ее решения. Но тут вмешалась политика. Генерал де Голль, недовольный льготами, которыми пользовались французские деловые люди на территории княжества, поставил под угрозу режим наибольшего благоприятствования для Монако, и принц был вынужден принять меры, чтобы рассеять то впечатление легкомысленности, которое производило подвластное ему государство. В результате Грейс Келли не оставалось ничего иного, как раз и навсегда оставить кинематограф.

Фильм, с любовью задумывавшийся для одной актрисы и в конце концов поставленный с другой– не редкость; история кино полна болезненными разочарованиями и предательством. Ренуар мечтал о том, чтобы в заглавной роли "Суки" выступила Катрин Хесслинг, но в ней снялась Жани Марез. Мириам Хопкинс, а не Клодет Кольбер, предназначалась звездная партия в "Восьмой жене Синей бороды". Сценарий "Стромболи" писался специально для Анны Маньяни, но роль отошла Ингрид Бергман. "Босоногая графиня" была вдохновлена талантом Линды Дарнелл, но сыграна Авой Гарднер. Дорис Дей вспоминает в своей биографической книге, как огорчало ее молчание Хичкока во время съемок "Человека, который слишком много знал". Она была уверена, что получила назначение на роль только потому, что умела петь и что Хичкок видел на ее месте Грейс Келли. Но в этом случае она, скорее всего, ошибалась, потому что когда работа была завершена, Хичкок сказал ей: "Я молчал, потому что ты все правильно делала. Иначе я бы непременно что-нибудь сказал".

Что же касается "Головокружения", то здесь мы явно имеем дело с фильмом, который должна была украсить собой совсем не та актриса, которая в нем в конечном итоге снялась. Актриса, которую мы видим на экране– явная заместительница, но сам акт замены усиливает звучание фильма, ибо составляет и его основную тему: мужчина, все еще влюбленный в женщину, которую считает умершей, пытается возродить ее облик в похожей на нее девушке.

Ирония, которую заключала в себе эта ситуация, отчетливо проявилась во время чествования Хичкока в Нью-Йорке в 1974 году. Сидя рядом с Грейс Келли и глядя на экран, где в эту минуту Джеймс Стюарт пытается уложить в комель волосы Ким Новак, я вдруг понял, насколько более хитро закручено "Головокружение", чем кажется: режиссер вынудил заместительницу имитировать ту актрису, которую первоначально определил на эту роль.

Итак, к началу 60-х годов Хичкок одну за другой растерял своих звезд. А он нуждался в них больше любого другого режиссера, поскольку его кино зиждилось не на характерах, а на ситуациях. Он терпеть не мог никчемные сцены, которые без всякого ущерба можно было вырезать при монтаже, потому что они не двигали действие вперед. Ему чужды были всякого рода отступления или всевозможные мелкие детали, добавляемые для "правды жизни". Актеры в его фильмах никогда не сделают необязательного жеста, вроде почесывания в затылке. Если актер дается в кадре в полный рост, силуэт его должен быть безупречен; если его снимают по пояс, будьте уверены, что руки у него не будут праздно болтаться где-то внизу. В силу этих особенностей впечатление жизненности в кинематографе Хичкока достигается за счет индивидуальности, наработанной тем или иным исполнителем в фильмах других режиссеров. Джеймс Стюарт привнес в фильмы Хичкока теплоту картин Джона Форда, а Кэри Грант добавил им очарование, которое он демонстрирует в комедиях о супружеской неверности.

Несмотря на шумный успех "Психоза"– который значился вторым по кассовым прибылям на 1960 год, следуя сразу за "Бен Гуром",– Хичкок разуверился в своей способности привлекать массовую аудиторию "маленьким" фильмом. Он возлагал большие надежды на "Птиц", к съемкам которых приступил в 1962 году. А между тем именно в тот момент, когда Хичкок добился наконец полного признания, которое было публично и многократно удостоверено, удача изменила ему.

"К северу через северо-запад"– фильм, который он определил как "драму человека, спасающегося от преследования", был

расхищен, скомпрометирован, окарикатурен всеми, кому не лень– особенно сериалом о Джеймсе Бонде. Хичкок почувствовал, что ему придется отказаться от жанра, над которым он кропотливо трудился три десятка лет, начиная с "39 шагов". Это означало, что он постарается избегать и высокобюджетных фильмов."Птицы" на несколько лет определили моду на фильм-катастрофу. Несмотря на спецэффекты, картина обошлась в довольно умеренную сумму, но не вызвала того интереса, которого заслуживала. Следующая его работа– "Марни", вещь пленительная, в прокате успеха не снискала; она принадлежит к категории "великих больных фильмов".

Здесь уместно определить то, что я имею в виду под "великим больным фильмом". Это попросту говоря шедевр с изъяном, грандиозный замысел, ослабленный в силу каких-либо ошибок, совершенных в процессе его реализации: замечательно написанный, но не "экранизируемый" сценарий; неподходящий исполнительский состав; съемка, "запоротая" из-за чрезмерного пристрастия или, наоборот, пренебрежения, испытываемого к объекту; непомерный разрыв между исходным замыслом и конечным результатом– просчет может быть самый непредсказуемый. Понятие "великий больной фильм" применимо только к произведению очень большого режиссера, уже доказавшего, что в других обстоятельствах он способен создать безупречную картину. В перспективе его достижений истинный синефил может иной раз предпочесть "великий больной фильм" признанному шедевру мастера, например, "Короля в Нью-Йорке"– "Золотой лихорадке" или "Правила игры"– "Великой иллюзии". Если согласиться с тем, что совершенство исполнения нередко скрывает подлинные намерения режиссера, следует признать и то, что "великий больной фильм" может более убедительным образом раскрыть смысл киноленты.

К этому можно добавить, что если шедевр отнюдь не всегда пробуждает зрительские эмоции, "великий больной фильм" часто в этом преуспевает, вероятно, потому, что ему легче превратиться в то, что американские критики нарекли "культовым фильмом".

Следует заметить, что "великому больному фильму" нередко вредит избыток искренности. Как ни парадоксально это звучит, но искренность делает его доступнее официальным лицам и отчуждает от массовой публики, которая привыкла к постижению сути через обходной маневр, а не путем прямых откровенных излияний. Так вот, на мой взгляд, "Марни" принадлежит этой странной категории "великих больных фильмов", часто недооцениваемой критиками.

Я убежден, что неудача с "Марни" стоила Хичкоку

значительной доли веры в свои возможности, он так и не смог до конца оправиться от нее. Менее всего виновата в этом была финансовая сторона дела (в этом смысле у него бывали и другие провалы); сокрушительную роль здесь сыграло то обстоятельство, что ему не удалось установить профессиональный и личностный контакт с Типпи Хедрен, которую он выискал в телерекламных шоу. Вводя ее в два своих фильма, он тешился мыслью превратить ее во вторую Грейс Келли.

Немаловажно иметь в виду, что, завершив работу над "Птицами" и прежде чем предоставить Типпи Хедрен еще один шанс в "Марни", Хичкок организовал кинопробы, на которые приглашал множество прелестных женщин, в том числе знаменитых европейских манекенщиц.

Подробности катастрофического непонимания между Хичкоком и Типпи Хедрен и того упадка, который начался у него после "Семейного заговора" и во время работы над сценарием "Короткая ночь", можно найти в биографической книге Дональда Спото "Темная сторона гения" и комментариях Дэвида Фримена "Последние дни Альфреда Хичкока". Обоих авторов упрекали в том, что они сделали достоянием публики самые жалкие моменты жизни стареющего великого человека. Мое суждение на их счет не столь сурово: зная Хичкока как человека и как профессионала только в последние годы его жизни, эти молодые люди не имели оснований чувствовать к нему благодарность и дружественную симпатию. С точки же зрения истории кино случаи Альфреда Хичкока– профессионально и личностно– столь сложен и значителен, что нетрудно быть пророком, предсказывая появление к концу века стольких книг о нем, сколько их написано, скажем, о Марселе Прусте.

Хичкок не был мастером эпистолярного жанра, но благодаря тому, что нас с ним разделяли шесть тысяч миль, мы постоянно поддерживали переписку, которая позволяет мне теперь обратиться к этому достоверному свидетельству последнего этапа его жизни.

От читателя этой книги, конечно, не укрылся тот факт, что Хичкок всегда был очень откровенен и самокритичен по отношению к своей работе, если его отделяла от нее значительная временная дистанция и старая неудача компенсировалась недавним успехом. Я в свою очередь уважал эту естественную чувствительность в человеке, наделенном и гордостью, и тщеславием. И потому воздержался от критических замечаний по адресу "Марни" и "разорванного занавеса", которые непременно вставил бы, будь эти фильмы сняты задолго до нашего разговора.

Но, как бы то ни было, я знаю наверное, что Хичкок не был удовлетворен ни одним из своих фильмов, поставленных после "Психоза".

В середине 60-х годов Голливуд переживал кризис, обусловленный широким внедрением телевидения. Американская кинопродукция до такой степени утрачивала свое влияние за границей, что некоторые крупнейшие компании стали вкладывать средства в скромные европейские постановки, которые выпускались на внешний рынок в тандеме с голливудскими лентами.

Огорчение Хичкока в связи с финансовым провалом "Разорванного занавеса" усугубилось тем, что впервые за много лет режиссер оказался без каких-либо конкретных предложений и проектов. К тому же, как уже было сказано, его вера в собственные силы значительно пошатнулась после неудачи с "Марни". Это имело своим следствием то, что он позволил руководству студии продиктовать ему свою волю в выборе артистов на главные роли– Пола Ньюмена и Джулии Эндрюс и, что еще важнее, в отказе от услуг старейшего его сотрудника– композитора Бернарда Херрманна.

Трудно поверить в то, что он искренне считал Херрманна ответственным за излишне мрачную атмосферу фильма, которая, якобы, и отвратила зрителей от "Марни". Устранение Херрманна было страшной несправедливостью, поскольку его участие в работе над фильмами "Человек, который слишком много знал", "К северу через северо-запад" и "Психоз", бесспорно, послужило им на пользу. Партитура, написанная им к "Разорванному занавесу", достойна его таланта, в чем можно убедиться и сегодня, поскольку в Лондоне она вышла отдельной пластинкой. Так что же произошло?

Дело в том, что студия– а когда речь идет о каком-нибудь идиотским решении, в качестве виновника всегда указывают на "студию"– не одобрила партитуру Бернарда Херрманна к "Разорванному занавесу", и хотя она уже была написана, "они" сумели убедить Хичкока отказаться от нее. На дворе стоял 1966 год, в Голливуде, да и везде, вошло в моду использовать такое музыкальное сопровождение к фильму, под которое можно было бы танцевать в дискотеках. В такой игре Херрман, ученик Вагнера и Стравинского, был обречен на проигрыш.

И еще одно имя исчезло из титров "Разорванного занавеса"– Роберта Беркса, оператора, работавшего на всех картинах Хичкока, начиная с "Незнакомцев в поезде" (за исключением

"Психоза"). Меньше всего в окончании этого сотрудничества можно было обвинить Хичкока, который искренне сожалел об этой потере.

Лишенный своих любимых звезд, своего композитора, своего оператора и своего монтажера, Хичкок понял, что очутился в преддверии нового этапа своей карьеры и для него начинается какая-то другая и по всей вероятности суровая жизнь.

В 1967 году, когда пресса глухо молчала о каких-либо хичкоковских замыслах, я получил от него письмо, в котором он писал:

"Я сейчас готовлюсь к съемкам, нового фильма. У него пока нет названия. Речь пойдет о сумасшедшем убийце молодых женщин. История основана на реальном факте, произошедшем в Англии. Молодой человек, главный герой, находится в специфических взаимоотношениях со своей матерью.

Интригующий момент этой истории состоит в том, что после первого убийства зритель знает, что жизнь второй девушки, с которой он встречается, заведомо в опасности, и он каждую минуту ждет, как и когда это произойдет. Третья девушка служит в полиции, она специально подставлена, чтобы заманить его в ловушку. Последняя треть фильма особенно сильна по части саспенса, потому что зрителя не покидает мысль, когда же молодой человек догадается, что ему расставили капкан.

Работаю я со сценаристом-англичанином Венном У. Леей. Последний раз мы с ним сотрудничали в 1929 году, он составлял диалоги к первому моему звуковому фильму– "Шантаж ". Все эти годы он время от времени писал пьесы, шедшие с большей или меньшей долей успеха.

Я собираюсь делать эту картину во вполне реалистической манере и в меру возможностей использовать натурные съемки...

6 апреля 1967г."

Через несколько недель Хичкок прислал мне сценарий, озаглавленный "Исступление" (не путать с фильмом под тем же названием, который он снял через четыре года). Насколько я помню, мне понравилась фабула, но нельзя было не заметить и слишком близкого сходства с "Психозом", и, наверное, именно поэтому Хичкок в конце концов отказался от этого замысла.

Как раз тогда Хичкок, который всегда находил в себе силы отвергнуть сомнительный для себя проект– особенно в тот период, когда он был связан контрактом с Селзником,– позволил администрации "Юниверсал" убедить себя принять участие в

экранизации романа, в которую студия вкладывала очень большие деньги.

"Топаз"– шпионский роман. Единственным достоинством, кроме того, что он основывался на реальных событиях (присутствие коммунистического агента в окружении генерала де Голля), было то, что в Америке он числился в списке бестселлеров. Во Франции книга была запрещена голливудской цензурой, но можно было достать французский перевод, выпущенный в Канаде.

Повествование разворачивалось во множестве мест, включало массу персонажей и изобиловало диалогами. По условиям контракта сценарий по этому объемистому произведению должен был писать сам автор. В результате много времени ушло впустую, пока Хичкоку наконец не разрешили обратиться за помощью к его другу Сэмюелю Тейлору, который на сей раз превзошел самого себя.

Находясь на натурных съемках "Топаза" в Париже, Хичкок поделился некоторыми своими сомнениями с Пьером Бийяром, корреспондентом "Экспресса". "Для меня,– сказал он,– 95 процентов работы над фильмом заканчивается вместе с отработкой режиссерского сценария. Я бы предпочел вообще ничего не снимать. Ты вынашиваешь замысел, фильм оформляется в голове и вдруг все рассыпается. Актеры, которых ты имел в виду, обдумывая характеры, отказываются сниматься. Я мечтаю о такой машине, в которую можно было бы вложить сценарий и на выходе получить готовый фильм".

Хичкок всегда избегал в своем творчестве всяческой политики. Но "Топаз" носил явный антикоммунистический оттенок и содержал несколько саркастических выпадов против окружения Фиделя Кастро. Там даже были эпизоды пыток кубинскими революционерами своих противников. На вопрос "Экспресса", считает ли он себя либералом, Хичкок ответил: "Думаю, что являюсь таковым во всех смыслах слова. Недавно меня спросили, демократ ли я. Я ответил, что да, демократ, но что касается денег, тут я республиканец. Лицемерить не привык".

В отличие от "Разорванного занавеса", на котором совместный гонорар Пола Ньюмена и Джулии Эндрюс съел больше половины бюджета всего фильма, "Топаз" обошелся без звезд. В исполнительский состав вошли опытные американские, французские, скандинавские и испанские актеры. Во французскую группу входили: Филипп Нуаре, Мишель Пикколи, Мишель Сюбор, Дани Робен и юная Клод Жад, которая могла бы сойти за незаконнорожденную дочь Грейс Келли.

Довольно посредственный актер Фредерик Стэффорд, хотя

был вполне убедителен в роли секретного агента, вряд ли мог достоверно изобразить отца молодой девушки. Безупречный в своей мужественной внешности он явно смотрелся как заместитель Шона Коннери. Перед съемками "Марни" Хичкок пытался заключить контракт с Шоном Коннери на две или три картины, но тот, хотя и стремился сбросить маску Джеймса Бонда, не захотел связывать себя больше чем на один фильм.

Пружиной сюжета "Топаза", как я уже сказал, было разоблачение советского шпиона (Мишель Пикколи) в окружении генерала де Голля. Все повествование закручено вокруг Пикколи. Сразу понятно, что он должен быть разоблачен, но в финале он позволяет себя убить в перестрелке с Фредериком Стэффордом. Эпизод снимали в мрачной атмосфере пустого стадиона под Парижем. На предварительном показе в Лос-Анджелесе эта сцена вызвала смех у молодежной части аудитории. Хичкок вернулся в Париж, чтобы переснять ее, внеся некоторые изменения. И вновь на просмотре в Голливуде прозвучал презрительный смешок; однако переснять сцену с Пикколи и Стэффордом в третий раз не удалось. В конечном итоге Хичкок убрал этот эпизод из готовой ленты, но зрительская реакция, которой он был свидетелем, запала ему в душу. Он твердил, что молодые американцы стали слишком материалистичны и циничны, чтобы понять рыцарский дух поединка. Это было выше их понимания– допустить, что предатель родины соглашался на дуэль, в которой позволял убить себя.

Во всяком случае, он тяжело переживал этот удар и впервые за свою долгую карьеру не нашел в себе сил как следует продумать финал. В итоге он отснял чисто формальную концовку, которая, видимо, была навеяна фильмом, пользовавшимся тогда грандиозным успехом– я имею в виду "Z" Коста-Гавраса. В финале "Топаза" перед зрителем проходят главные герои фильма, но тут была неувязка, потому что, с одной стороны, Хичкок подразумевал, что Пикколи покончил самоубийством, но как и когда– это оставалось непонятным, поскольку сцена дуэли выпала...

Совершенно очевидно, что, несмотря на несколько блестящих эпизодов, "Топаз" в целом не получился. Студии он не понравился, как не понравился публике, критикам и даже самым горячим хичкокианцам. Сам режиссер хотел поскорее забыть о нем.

Из письма Хичкока следовало, что Голливуд переживал кризис, и летом 1970 года все там пребывали в крайнем смятении. Он писал:

"Я ищу новый сценарий, но найти его очень трудно. В киноиндустрии властвует множество запретов и правил: следует избегать пожилых персонажей и ограничиваться молодежью, не вводить в фильм антиправительственные выпады, не превышать сметную стоимость в 2 или 3 миллиона долларов. К тому же сценарный отдел то и дело присылает мне материал, из которого, по их мнению, должен получиться хороший фильм Хичкока. Естественно, что их критерии совершенно не совпадают с моими.

Насколько же Вы счастливее меня, ведь Вас не подвели, как меня, под определенную категорию и не навесили ярлык– а ведь в этом корень моих бедствий и трудностей– и с точки зрения получения в мое распоряжение подходящего материала, и с точки зрения угождения запросам публики.

Все здесь, особенно крупные студии, крайне осторожны. Еще бы: "Парамаунт " поставила четыре дорогущих фильма общей стоимостью более десяти миллионов долларов, и все они провалились в прокате. "Фокс" попала примерно в такую же ситуацию и теперь судьба ее зависит от фильма, которого никто пока не видел– "Тора! Тора! Тора!" о Пирлхарборе[42], это совместная продукция с Японией. Я знаю из осведомленных источников, что картина эта обошлась в 32 миллиона долларов. "Аэропорт"[43] студии "Юниверсал" попал здесь, в Штатах, в хиты, и оптимистический прогноз предрекает ему чистую прибыль в 30 миллионов только от сборов внутри страны.

На экраны выпускается также огромное количество фильмов, которые я называю "случайными " и которые вдруг оказываются очень прибыльными. Снятые по большей части любителями, они нравятся молодежи. Конечно, не все из этих "случайных" фильмов становятся столь уж популярными, в том числе те, что включают сцены с обнаженными телами. Отсюда ясно, что сама по себе обнаженная натура вовсе не гарантирует кассу.

Такова общая картина нынешней ситуации...

27 августа 1970г."

Вскоре после того, как было написано это письмо, Хичкок обратился к роману английского автора Артура Ла Берна "До свидания, Пикадилли, прощай, Лестер-сквер". Он значительно упростил сюжет и назвал свой будущий фильм именем сценария, который отверг несколько лет назад– "Исступление".

В современном Лондоне сексуальный маньяк душит женщин с помощью ожерелий. Через четверть часа после начала фильма Хичкок называет убийцу, который вводится уже во втором эпизоде. Мы знакомимся и со вторым главным героем, которого

обвинят в убийстве: его найдут, выследят, арестуют и приговорят. Целых полтора часа мы будем наблюдать, как он пытается выбраться из западни подобно мухе, запутавшейся в паутине.

"Исступление"– комбинация двух типов фильмов: таких, где Хичкок приглашает нас идти путем убийцы ("Тень сомнения", "Страх сцены", "В случае убийства набирайте "М"", "Психоз"), и таких, где он описывает невинного человека, которому приходится уходить от преследования ("39 шагов", "Я исповедуюсь", "Не тот человек", "К северу через северо-запад"). В "Исступлении" воссоздается тот кошмарный хичкоковский мир, в котором персонажи знают друг друга– убийца, невинный, но преследуемый человек, жертвы, свидетель; этот мир сведен к базовым элементам, так что каждый случайный разговор в баре или в лавке непосредственно соотносится с убийством. Этот мир сконструирован из совпадений, которые взаимно пересекаются, образуя стройную систему. "Исступление"– это кроссворд с лейтмотивом убийства.

В мае 1972 года я встретился с Хичкоком накануне открытия Каннского кинофестиваля, где он собирался представлять "Исступление". Он казался постаревшим, усталым, нервозным, потому что всегда с большим волнением выпускал в свет свое детище. Он был похож на юношу перед выпускным экзаменом. По просьбе телевидения я взял у Хичкока интервью.

Ф.Т. Ваши фильмы отличаются острым чувством стиля. Вы скучаете по черно-белому кино?

А.Х. Нет, я люблю цвет. Правда, я снимал "Психоз" черно-белым, чтобы избежать красной краски в сцене убийства Джанет Ли под душем. С другой стороны, цветные фильмы ставят перед нами множество проблем. Резкие крайности, например, вызывающая роскошь или удручающая бедность изображаются на экране без особых трудностей. Но когда нужно показать обыкновенное жилище, реалистическую декорацию создать очень трудно, трудно остаться точным.

Ф.Т. Несколько лет назад кинематографическая дерзость– эротика, насилие, политика– пришла в кинотеатры с европейскими фильмами. Сегодня американское кино перещеголяло Европу по части дерзновенной свободы. Как Вы оцениваете эту ситуацию?

А.Х. Она отражает моральный климат и образ жизни современных Соединенных Штатов, а также является результатом событий социально- культурной жизни, которые оказали свое влияние на кинопроизводство и зрительские запросы. Раньше ведь американское кино обращалось к социально-политической тематике без всякой надежды на успех.

Ф.Т. Занимаетесь ли Вы преподавательской деятельностью в университетах?

А.Х. Только в том случае, если в программу включается изучение истории кино, начиная с Мельеса, и студенты учатся делать немые фильмы, потому что лучшей формы обучения и придумать нельзя. Но нередко оно сводится к умению снимать на пленку театральные инсценировки. Опасность заключается в том, что молодые люди и даже вполне зрелые сплошь и рядом считают лишним для себя знание искусства монтажа или проектирования декораций.

Ф.Т. По-Вашему, профессия режиссера должна включать в себя рисование, литературу, музыку?

А.Х. Основная ее задача– разбудить зрительские эмоции, а они рождаются благодаря искусству рассказывать историю, сконструировать повествование. Временами у меня возникает чувство, будто я дирижер оркестра, что звук трубы соответствует крупному плану, а общий– звучанию всего оркестра. Подчас, когда я занимаюсь цветом и освещением, чувствую себя живописцем. А вместе с тем я с подозрением отношусь к литературе. Хорошая книга не обязательно превратится в хороший фильм.

Ф.Т. Считаете ли Вы, что старые правила еще не умерли и, скажем, симпатичный главный герой и хэппи-энд еще не утратили своей привлекательности для зрителя?

А.Х. Нет, зритель стал другим. Теперь уже нет необходимости в финальном поцелуе в диафрагму.

Ф.Т. Почему Вы сегодня не реализуете те замыслы, которые в свое время были отвергнуты продюсерами?

А.Х. С необходимостью получать прибыли сегодня следует считаться в такой же степени, как и в прошлом. Если бы я захотел сделать, написать, сыграть и финансировать фильм один, я не смог бы реализовать своей проект без разрешения профсоюза.

Ф.Т. Вы предпочитаете снимать по сценариям с сильными ситуациями и схематичными персонажами или наоборот?

А.Х. Предпочитаю выразительные ситуации. Их легче воплотить в образы. Чтобы придать персонажу глубину, требуется слишком много слов. В "Исступлении" убийца очень приятный человек– и эта ситуация обостряет драматизм.

Ф.Т. В 1956 году новая версия "Человека, который слишком много знал" стала очень популярной. Первая была выпущена за 22 года до того. Если бы Вам пришлось сейчас экранизировать заново один из старых сценариев, что бы Вы выбрали?

А.Х. "Жилец", который я поставил в 1926 году. Лондонская семья подозревает, что в их доме поселился Джек-Потрошитель–

прекрасная история, снятая без звука, ставшая потом основой для фильмов двух других режиссеров.

Ф.Т. Есть ли у Вас предложения по улучшению системы присуждения "Оскара"?

А.Х. Награду следовало бы присуждать каждый квартал, но это слишком сложно. Несовершенство существующей системы в том, что награды неизменно получают фильмы, вышедшие на экран с сентября по 31 декабря.

Ф.Т. Несколько лет назад наша повседневная жизнь была слишком заурядной, а кино– экстравагантным. Сегодня необычное вошло в будни– политические похищения, угон самолетов, скандалы, убийства государственных деятелей. Может ли режиссер фильмов саспенса и шпионских лент соперничать с этой ситуацией?

А.Х. Репортаж о событии в газете слишком далек от кино. Катастрофы ведь случаются с кем-то другим, с незнакомыми нам людьми. Экран дает нам возможность познакомиться с убийцей и его жертвой, вместе с которой мы дрожим от страха, потому что теперь она нам не безразлична. Ежедневно происходят тысячи дорожных катастроф. Если жертва– ваш брат, вас это волнует. Если фильм хорошо сделан, экранный герой становится вашим братом или наоборот– врагом.

Ф.Т. "Исступление"– Ваш первый европейский фильм за двадцать лет. Каково различие между работой в Голливуде и в Англии?

А.Х. Когда я ступаю за порог студии– будь то в Голливуде или в Лондоне– и ее тяжелые двери захлопываются за моей спиной, никакого различия нет. Угольная шахта везде угольная шахта.

Спустя неделю, когда я встретил Хичкока на его обратном пути из Канн, он выглядел на пятнадцать лет моложе. "Исступление" было принято с восторгом, и лучащийся радостью, он признался, что испытывал страх. Теперь он был спокоен насчет своего "маленького фильма", бюджет которого составлял меньше двух миллионов долларов. Успех ему обеспечен, и это заставит студию забыть жалкие художественные и финансовые результаты "Топаза", фильма, поставленного вопреки его мнению.

Формируя актерский состав "Исступления", Хичкок отступил от своего установившегося правила задействовать блистательных изощренных звезд Грейс Келли в пользу типа "девушки с соседней улицы"– Барбары Ли Хант, Анны Мейси, Вивьен Мерчант и Билли Уайтлоу. Они прекрасно справились со своими ролями, внеся в произведение Хичкока струю свежего реализма, создавая впечатление ситуации, как бы взятой с газетной полосы, усиливая

достоверность и жизненность истории, из которой изначально были выключены все человеческие эмоции[44].

Мужскому составу повезло меньше. Невинно подозреваемый (Джон Финч) своей мрачной угрюмостью мешал публике проникнуться симпатией. Злодей же в изображении Барри Фостера выглядел слишком мелкотравчатым, чтобы внушать зрителям страх.

Но при всем при том в "Исступлении" таилось очарование, может быть, потому, что после кошмарной обстановки, в которой снимался "Топаз", эту картину Хичкок делал в состоянии радостной эйфории. Предстояло празднование 50-летнего творческого юбилея, который он встречал вместе со своей верной Альмой, установив кинокамеру в Ковент Гардене, в толчее и живости Лондона, города его юности.

Хичкок любил повторять: "Есть режиссеры, которые снимают куски жизни, я же снимаю куски пирога . Такое британское, "Исступление" поистине было похоже на домашний пирог, испеченный семидесятилетним гурманом, для которого время вдруг пошло вспять и опять превратило его в юношу, работающего над первым в жизни фильмом.

Спустя три месяца Хичкок приобрел права на экранизацию нового британского романа Виктора Каннинга, намереваясь перенести место действия из английской деревни в Лос-Анджелес и Сан-Франциско. Как раз в то время, когда он вместе с Эрнстом Лееманом трудился над режиссерской разработкой сценария– который сначала назывался "Обман", а потом превратился в "Семейный заговор",– ему пришлось перенести операцию на сердце по вживлению пейсмейкера. Я не выдаю никакой тайны, упоминая об этом, потому что кто бы из друзей или журналистов ни навещал Хичкока, начиная с 1975 года, каждому он порывался продемонстрировать этот медицинский прибор, подымая сорочку и указывая на четырехугольный предмет, вмонтированный в грудную клетку. Взирая сверху на эту штуку, он раздельно, по слогам произносил: "Он рассчитан на десять лет". Как известно, пейсмейкер (или водитель ритма) способствует регуляции сердечной деятельности. Он работает на батарейках, гарантирует ритм 70 ударов и раз в неделю проверяется по телефону. Для этого нужно набрать номер медицинского центра в Сиэтле (а у Хичкока это был Чикаго) и приложить трубку к груди.

Проинформировав посетителя о приборе, Хичкок переходил к своему излюбленному занятию: поэпизодному описанию будущей картины, подкрепляя тем самым свою уверенность в том, что конструкция в целом выглядит достаточно прочно, а детали проработаны до совершенства.

Более всего самому Хичкоку нравилось в "Семейном заговоре" плавное перемещение от одного геометрического сегмента к другому. Сначала вводятся две параллельные истории, потому разрыв между ними постепенно сужается и наконец они смешиваются, превращаясь в неразрывное единство. Такая композиция стимулировала его творческую энергию своей новизной.

В "Семейном заговоре" мы встречаемся с двумя парами, принадлежащими разным мирам. Первая– это фальшивая предсказательница

(Барбара Хэррис) и ее ассистент (Брюс Дерн), таксист, который, пользуясь своей профессией, собирает информацию о клиентах, которую потом его подружка выдает за интуитивное откровение. Вторая– лощеный ювелир (Уильям Дивейн[45]) и его подруга (Карен Блэк), чье настоящее занятие– похищение важных особ, которых они затем обменивали на бриллианты, хранящиеся у них дома в люстре.

Две эти линии пересекаются, когда зритель догадывается, что незаконнорожденный сын, которого "гадалка"разыскивает для пожилой дамы, намеревающейся оставить ему свое наследство, и есть ювелир-киднэппер. В последние десять минут все четверо вовлекаются в захватывающую борьбу.

Выпущенный на экраны сначала Соединенных Штатов, а потом Европы в 1976 году, "Семейный заговор" был тепло встречен прессой, но реакция публики оказалась более прохладной. В этой стопроцентно американской работе, в которой вновь недостаток внутренней силы в главном отрицательном персонаже ослаблял фильм в целом, Хичкок опять продемонстрировал свойственное ему сочетание юмора и увлекательной интриги, составлявшее главное слагаемое успеха его довоенных английских картин.

Было единодушно решено, что Брюс Дерн прекрасно справился со своей ролью и что Барбара Хэррис проявила себя еще лучшим образом, показав удивительную изобретательность и виртуозность в роли Бланш Тайлер, псевдопредсказательницы.

Вскоре, к сожалению, выяснилось, что "Семейный заговор" не снискал успеха. Как и в случае с "Топазом", кусок с саспенсом вызвал у американских зрителей смех и потому был в американских прокатных копиях вырезан. Наверное, европейские копии ближе к оригинальной версии.

В противовес распространенному мнению, художники, которых считают специалистами по части организации саморекламы, как правило, бывают искренни в своих заявлениях прессе. Я бы даже сказал, что чем несерьезнее они при этом

кажутся, тем на самом деле откровеннее. Так что Сальвадор Дали, заявлявший, что более всего на свете он любит деньги и свою жену, был как нельзя более правдив.

Когда "Семейный заговор" выпускали на нью-йоркский экран, я смотрел по телевидению пресс-конференцию Хичкока, встретившегося по меньшей мере с тремя десятками журналистов. Все они наперебой выражали ему свое почтение, не столько потому, что им так уж понравился его 53-й фильм, сколько потому, что режиссер, перешагнувший седьмой десяток лет и продолжающий работать, обладает чемто вроде иммунитета против критики.

В один из моментов беседы некий журналист поднял руку и спросил: "Когда человек доживает до 70-ти лет, просыпается однажды утром, и это Альфред Хичкок, как он себя чувствует?"– Вопрос довольно пошлый, но мне понравилось, как Хичкок ответил на него: "Если фильм удался, он чувствует себя очень хорошо, а если нет– ужасно".

После "Семейного заговора" Хичкок чувствовал себя ужасно, и когда я снимал в Монпелье "Мужчину, который любил женщин", получил от него письмо:

"... Я сейчас в полном отчаянии.

Вы свободны делать то, что пожелаете. Я же, напротив, могу делать то, что от меня ждут, то есть, триллер, фильм с саспенсом, и это мне крайне трудно.

Мне предлагается материал о неонацистах, израильско-палестинском конфликте, и все такое прочее. И ничего человеческого в нем нет. Можно ли представить себе арабского борца героем комедии? Ничего подобного в природе нет, как нет и забавного израильского солдата. Но такое лежит на моем письменном столе.

Иногда мне кажется, что самая лучшая комедия или драма могли бы получиться в обстановке моего кабинета, где главными персонажами стали бы Пегги, Сью и Альма. Мне мешает воплотить эту идею в жизнь только то, что кого-то из них пришлось бы в ходе дела убить, а это жаль.

20 октября 1976 г.

Когда через два месяца после этого письма я приехал на Рождество к Хичкоку, в его бунгало на территории "Юниверсал", где располагалась контора фирмы "Альфред Хичкок Продакшнз", он смотрел фильм Питера Богдановича "Никельодеон". Он прервал просмотр, провел меня к себе в кабинет и мы

возобновили наш разговор с того самого места, на котором закончили его четырнадцать лет назад!

Я спросил его о "Психозе", который составлял для меня загадку. Когда Джанет Ли закалывают в ванной, кто же входит туда с ножом в руке? Энтони Перкинс в парике? Женщина? Дублер? Танцовщик? Убийца ведь снят в освещении сзади, так что возникает ощущение театра теней, следовательно все эти догадки звучат правдоподобно. Хичкок сказал, что это была молодая женщина в парике. Он добавил, что сцена эта переснималась дважды, потому что, хотя источник света находился только позади этой женщины, отсвет белой ванны был все же слишком ярок и ее лицо довольно ясно высвечивалось. Поэтому на втором дубле ее лицо было специально затемнено, чтобы создать впечатление темного неясного силуэта, вырисовывающегося на экране.

Потом мы перешли к обсуждению голливудских дел, в том числе соперничества между "Парамаунтом" и "Юниверсал", которые одновременно затеяли новую постановку "Кинг-Конга", не желая объединиться, чтобы поделить риск поровну. Как многие действительно влиятельные люди, Хичкок скрывал свое могущество, называя себя рядовым режиссером-продюсером, считающим себя обязанным защищать интересы администрации компании "Юниверсал", под эгидой которой он работал. Он никогда не упоминал о том, что является одним из пяти основных акционеров одной из крупнейших в мире компаний, к тому же ближайшим другом Лео Вассермана, а следовательно, представляет собой очень влиятельную персону.

Незадолго до нашей встречи "Юниверсал" поправила свои дела благодаря прибыли, полученной от проката "Аэропорта". Тут же был запущен второй фильм этой серии, и в то время, пока мы беседовали, по соседству снималась уже третья картина о воздушных приключениях. Согласно сценарию самолет должен был терпеть крушение над океаном. Хичкок ничего не говорил о том, насколько оправданным он считает такой эпизод, но как инженера и рассказчика его увлекала сложность задачи: "Они собираются устроить крушение с 450 пассажирами на борту,– сказал он,– но самолет должен быть абсолютно водонепроницаемым, а запаса кислорода должно хватить на несколько часов. За это время пилотам предстоит найти возможность вновь поднять машину в воздух. Чтобы придумать выход из положения, студия наняла дополнительно двух молодых сценаристов..." Я напомнил Хичкоку, что он мог бы столкнуться с аналогичными трудностями, если бы Селзник в 1939 году не изменил свой замысел и дал бы ему поставить не "Ребекку", а

"Титаника".

Возвращаясь к тому, чем он занимался в тот момент, Хичкок сообщил, что с большим удовольствием избрал основой для своего 54-го фильма– вместо отвергнутого романа Элмора Леонарда "«Неизвестный»: номер 89", права на который он приобрел– две книги примерно той же тематики. Первая из них– "Происхождение Джорджа Блейка" Шона Бурка, а вторая– "Короткая ночь" Рональда Киркбрайда, причем обе они основаны на тех же самых фактах, что и роман Леонарда.

Это шпионская история, рассказывающая о двойном агенте Джордже Блейке, осужденном на 42 года тюремного заключения за шпионскую деятельность в пользу СССР. В октябре 1966 года Блейк совершил побег из лондонской тюрьмы Вормвуд Скрабз. Вместе со своим сокамерником, ирландцем Шоном Бурком, Блейк скитался по городу, пока их не переправили в Москву.

Бурк, страдавший ностальгией, через год вернулся в Ирландию и описал свои приключения, основываясь на которых Киркбрайд создал свой триллер. Британское правительство потребовало выдачи Блейка, но требование было отклонено, тем временем Блейк путешествовал по Восточной Европе. Если верить письмам, которые он писал в тот период своей матушке, его поведением и в частности побегом руководили нежные чувства. Он находился в ссоре с женой, которую любил, а вскоре после его побега она с ним развелась и вышла замуж за другого.

Хичкок давно обдумывал этот замысел. Еще в 1979 году он обратился с предложением к Катрин Денёв и Уолтеру Мэтью сыграть главные роли в будущем фильме. Потом он решил разместить действие в Финляндии, наметил на ведущие роли Лив Ульман и Шона Коннери.

Хичкок стремился органично сбалансировать две главные линии фильма– шпионскую и любовную, чтобы достичь того равновесия, какое удалось ему в "Дурной славе", к которой он привык обращаться, берясь за воплощение нового проекта.

Он видел сюжет "Короткой ночи" так: британский шпион, работающий в пользу Советов, бежит из лондонской тюрьмы. Агенты секретной службы США узнают, что он собирается пробраться в Россию, забрав с собой жену и детей, которые живут на финской границе. Американский агент направляется на остров, где он должен дождаться беглеца и уничтожить его. Во время этого ожидания он влюбляется в жену шпиона, причем пользуется взаимностью, но по понятным причинам не может сказать ей о своем задании. Как и "Дурная слава", история иллюстрирует конфликт между любовью и долгом, но в последней части, где вовсю разворачивается сцена преследования

на поезде в пограничной области, фильм достигает высшей точки напряжения и разрешается хэппи-эндом.

Сценарист Эрнст Лееман, работавший над картинами "К северу через северо-запад" и "Семейный заговор", сделал уже несколько вариантов сценария, но Хичкок не удовлетворился ни одним из них.

В окружении мастера зрели пессимистические настроения. Альма, с которой в конце работы над "Исступлением" в Лондоне случился инсульт, стала инвалидом. Она нуждалась в круглосуточном наблюдении и уходе. В студии и представить не могли, чтобы Хичкок оставил жену на два месяца для натурных съемок в Финляндии. Да и ему самому артрит не очень-то позволял двигаться. Когда сценарий был готов, стало окончательно ясно, что вряд ли кто-нибудь сможет отснять вместо Хичкока финские эпизоды, оставив на его долю павильонные съемки на студии "Юниверсал". Кстати, еще до "Исступления" Хичкок совершил поездку в Финляндию, где сфотографировал места, в которых собирался ставить "Короткую ночь".

В конце 1978 года он предпринял две меры, подтвердившие неоспоримость его решения вскоре приступить к съемкам. Во-первых, отправил Нормана Ллойда, одного из ближайших своих сотрудников, с которым проработал 35 лет, на разведку натуры в Финляндию, а во-вторых, желая подчеркнуть, что все проволочки были связаны с неудачами Эрнста Леемана, пригласил для работы над новым вариантом сценария молодого человека по имени Дэвид Фримен.

В 1978 году я не встречался с Хичкоком. Вот почему торжественная церемония, устроенная Американским киноинститутом по случаю вручения ему почетной, но попахивающей кладбищем награды "За достижения всей жизни", оставила во мне и в других участниках этого чествования тяжелую память, хотя Си-Би-Эс удалось с помощью монтажных купюр представить американским телезрителям его вполне благопристойную версию.

Хотя Ингрид Бергман, председательствовавшая на церемонии, сама страдала от рака и знала свое будущее, ее глубоко тронуло беспомощное и жалкое состояние Хичкока и его супруги. Отойдя в сторонку, она прошептала: "Ну почему они всегда устраивают подобные церемонии, когда уже слишком поздно!" Чтобы оправдать свое присутствие, я тоже внес вклад в оживление мрачной атмосферы праздника: "В Америке вы зовете этого человека Хич. Во Франции его называют мсье Хичкок..." Но я не мог вложить в свои слова всю душу. Перед лицом звездной

голливудской аудитории, ублажавшей виновника торжества панегириками, анекдотами и отрывками из фильмов, фигуры Альфреда и Альмы Хичкок, казалось, присутствовали, но души их витали уже где-то далеко от этих мест; они были не живее чучела матери Энтони Перкинса в подвале таинственного дома из "Психоза".

Через полмесяца, смирившись с тем, что ему никогда уже не удастся поставить еще один фильм, Хичкок закрыл свою контору, распустил персонал и отправился домой. Английская королева пожаловала ему титул пэра, тем самым устранив тайное ревностное соперничество между ним и другим гениальным уроженцем Лондона– Чарли Чаплином. Сэру Альфреду осталось лишь дожидаться смерти, которая, благодаря усиленным порциям запрещенной врачами водки, не замедлила прийти. Это случилось 29 апреля 1980 года.

Чтобы избавиться от тягостных воспоминаний о Хичкоке на склоне лет, я вызываю в памяти другое чествование, организованное Обществом любителей кино Линкольновского центра 29 апреля 1974 года, за шесть лет до его кончины. Это было очень вдохновляющее событие.

Часа три подряд присутствующие наслаждались фрагментами (их было не меньше сотни) из его фильмов, сгруппированными по таким темам, как "экранные камео" (появления самого Хичкока в его фильмах), "погоня", "плохие ребята" (убийства и любовные сцены) и еще два блестящих эпизода– удар по тарелкам во второй постановке "Человека, который слишком много знал и самолетная атака на Кэри Гранта из "К северу через северо-запад", которые меня попросили представить. Каждая серия отрывков предварялась выступлением самых прелестных хичкоковских актрис– Грейс Келли, Джоан Фонтейн, Терезы Райт, Джанет Ли– и некоторых друзей.

Все эти фильмы я знал наизусть, но когда перед моими глазами прошла череда этих кусочков, вырванных из контекста, я поразился искренности и дерзновенности творчества Хичкока. Нельзя было не заметить, что любовные сцены были сняты как сцены убийства, а сцены убийства– как любовные. Да, я знал его творчество; я даже считал, что знаю его досконально. Но в тот вечер увиденное привело меня в состояние благоговейного трепета: мазки цвета, камины, выкрики, вздохи, смертельные схватки, стоны, кровь, слезы, выворачивание рук. Мне пришло в голову, что в кинематографе Хичкока, скорее эротичном, чем чувственном, любить и умереть– одно и то же.

В конце вечера буря аплодисментов заставила Хичкока сказать несколько слов со сцены. К всеобщему удивлению, погас

свет и Хичкок появился... но на экране! Он заранее снял на пленку свое благодарственное слово на фоне занавеса в студии "Юниверсал".

Когда экран погас, прожектор направил сноп света на ложу, в которой сидели Хичкок и Альма. В ответ на просьбы собравшихся все-таки сказать что-нибудь "живьем", он произнес одну короткую фразу: "Как видите, самое лучшее в кино– это ножницы". Это была одна из тех двусмысленностей, которые он так любил, на сей раз отсылавшая к эпизоду, в котором Грейс Келли закалывает ножом шантажиста в фильме "В случае убийства набирайте "М"", а также намекавшая на мастерство монтажера.

Сегодня творчество Хичкока вдохновляет множество людей, и это естественно, ибо он мастер. Однако, как это всегда бывает, подражают тому, что можно сымитировать: выбору материала и даже порой способу его обработки, но дух, оживлявший труд мастера, при этом исчезает.

Многие восхищаются знаниями и умением Хичкока, не обращая внимания на качество, которое с течением лет производит на меня все более сильное впечатление,– глубокую эмоциональность.

Нельзя сказать, что Хичкок был недооцененным или неверно понятым художником– он делал кино для зрителей и был очень популярен. Рискну даже высказать парадоксальную мысль, что к достоинствам Хичкока относится и то, что он был коммерческим режиссером. Конечно, нетрудно добиться расположения широкой аудитории, смеясь над тем, над чем смеется она, и предлагая ее вниманию те стороны жизни и такого рода драмы, к которым она привыкла. Такое соглашение между творцом и его публикой обеспечило не одну удачную карьеру. Мне кажется, Хичкок не принадлежит к этой категории; он был уникален– не только своей фигурой, но своим духом, своей нравственной основой, своими комплексами. В отличие от Чаплина, Форда, Росселлини или Хоукса он был невротиком, и ему не так-то легко было навязывать свои неврозы целому миру.

Когда в юношеском возрасте он осознал, что его физическая конституция отгораживает его от других людей, он отошел от мира, чтобы отныне смотреть на него с необычайной суровостью. Не раз во время наших бесед он употреблял выражение: "Когда тяжелые двери студии захлопнулись за мной", подразумевая тем самым, что он впал в кино, как другие впадают в религию.

Очевидно, что именно себя выражал Хичкок словами Джозефа Коттена в "Тени сомнения": "Мир– это великое свинство". А в "Дурной славе" мы узнаём Хичкока, когда Клод Рейне робко входит глухой ночью в комнату матери, чтобы сделать признание:

"Мама, я женился на американской шпионке",– так, как это сделал бы пришедший повиниться ребенок. В "Я исповедуюсь", когда церковный служка говорит жене, носящей имя Альма и выглядящей сущим ангелом: "Мы скитальцы, которым в этой стране дали работу. Не следует привлекать к себе внимание...",– мы вновь слышим самого Хичкока.

И, наконец, "Марни", последняя картина, раскрывающая глубоко скрытые на дне души чувства Хичкока. Можно ли сомневаться, что Шон Коннери, пытаясь подчинить себе Типпи Хедрен, выспрашивая ее о прошлом, подыскивая для нее работу, снабжая деньгами, выражает то, что переживал сам Хичкок, как уязвленный в самое сердце Пигмалион?

Иначе говоря, мне кажется, что гораздо меньший интерес представляют ритуальные появления Хичкока в его фильмах, чем те пассажи, в которых можно узнать его чувства и на мгновение выходящую из-под

207контроля страсть. На мой взгляд, все интересные кинематографисты– те, которых "Кайе дю синема" назвали в 1955 году "авторами"– прячутся за силуэтами своих героев. Альфред Хичкок учинил со зрителем любопытную штуку: позволяя ему отождествлять себя с симпатичным главным героем, самого себя скрывал в образах второстепенных, персонажах, которым изменяли жены, которых обижали и преследовали, которым отказывали в человеческом обществе, в праве на любовь и участие, а то и под личиной убийцы и сущего монстра.

Андре Базен, который вовсе не был безусловным почитателем Хичкока, употребил по его поводу словечко, за которое я ему благодарен. Равновесие. Всему миру знаком силуэт Хичкока: это фигура человека, вечно боящегося потерять равновесие. Однажды в Лос-Анджелесе мне посчастливилось познакомиться со старым отцом-иезуитом, профессором Хью Греем, первым переводчиком Базена в Соединенных Штатах, однокашником Хичкока по иезуитскому колледжу св. Игнатия в Лондоне на рубеже столетий. Он живо помнил Хичкока очень толстым маленьким школьником. На школьном дворе тот всегда держался особняком, стоял, прислонившись к стене, уже тогда сложив руки на животе и с выражением высокомерного презрения на лице наблюдая играющих в мяч сотоварищей.

Хичкок так поставил себя в общении с людьми, что никому и в голову не пришло бы, скажем, похлопать его по спине. О его отчужденности писал своей жене Дэвид О. Селзник в 1938 году: "Наконец-то я познакомился с Хичкоком. Он кажется довольно милым, но не из тех, кого можно долго терпеть в качестве спутника".

Вот почему образ Хичкока– это невинный человек, которого принимают за другого и преследуют, в результате чего он сваливается с крыши и спасается, держась за водосточную трубу, которая вот-вот сломается под его тяжестью.

Человек, которого страх толкал обратиться к страшным историям; человек, бывший девственником до 25 лет, когда он женился на женщине, которой не изменял до конца дней; единственный, кто был способен показать убийство и адюльтер как вещи, недостойные человека, единственный, кто знал, как это делать– этот человек имел право это делать.

Хичкока никогда особенно не заботило, о чем в точности рассказывают его фильмы– и еще меньше он думал в этом плане о других, но ни один другой режиссер не мог бы так ясно описать– в ответ на вопросы Хелен Скотт и мои– тот путь, который он проделывал, работая над фильмом, начиная с отбора сюжета и кончая тонкостями самовыражения.

Когда было изобретено кино, оно поначалу рассматривалось как способ запечатлеть самое жизнь, как развитие идеи фотографии. Оно стало искусством, только уйдя от документализма. Именно тогда оно было признано уже не как средство простого зеркального отражения жизни, а как метод расширения ее границ. Кинематографисты немой эпохи изобрели всё, что было возможно, а те, кто изображать не умел, были обречены на неудачу. Альфред Хичкок нередко сожалел о том заторе, который возник в связи с приходом в кино звука, когда на съемки начали приглашать театральных режиссеров, безразличных к сотворению зрительного образа и удовлетворявшихся перенесением на экран сценических постановок.

Хичкок происходит из другого семейства, объединявшего Чаплина, Штрогейма, Любича. Подобно им, он не просто занимался искусством, а пытался проникнуть в тайны его возможностей, выявить формирующие его правила, более жесткие, чем те, что руководят сочинением романов.

Хичкок не только расширял границы жизни– он расширял границы кино.

1983

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Немые фильмы

1925

САД НАСЛАЖДЕНИЙ

THE PLEASURE GARDEN

74 мин. *Производство:* Майкл Бэлкон,

"Гейнсборо" (Лондон)– Эрих Поммер, "Эмелка" (Мюнхен). *Автор сценария* Элиот Стэннард (по роману

Оливера Сэндиса).

Оператор Барон Вентимилья.

В ролях: Вирджиния Вэлли,

Кармелита Герейти, Майлз Мэндер, Джон Стюарт, Фредерик К. Мартини, Флоренс Хелминджер, Джордж Снелл, С.Фолкенбург.

1926

ГОРНЫЙ ОРЕЛ

THE MOUNTAIN EAGLE

72 мин. *Производство:* Майкл Бэлкон,

"Гейнсборо"– "Эмелка".

Автор сценария Элиот Стэннард.

Оператор Барон Вешимилья.

В ролях: Бернхард

Гётцке, Нита Нальди, Джон Хэмилтон,

Малкольм Кин.

ЖИЛЕЦ *THE LODGER*

85 мин. *Производство:* Майкл Бэлкон,

"Гейнсборо". *Авторы сценария:* Альфред Хичкок и Элиот Стэннард (по роману миссис Беллок-Лоундес). *Оператор* Барон Вешимилья. *Худож- ники:* С.Уилфред Арнольд и Бертрам Эванс. *В ролях:* Айвор Новелло, Мал- кольм Кин, Джун, Мари Олт, Артур Чесни.

1927

ПО НАКЛОННОЙ ПЛОСКОСТИ

прокатное название за рубежом WHEN BOYS LEAVE HOME 80 мин. *Производство:* Майкл Бэл- кон, "Гейнсборо". *Автор сценария* Элиот Стэннард (по пьесе Айвора Новелло и Констанции Кольер– под псевдонимом Дэвид Лестрейдж). *Оператор* Клод МакДоннел. *Монта- жер* Айвор Монтегю. *В ролях:* Айвор Новелло, Бен

Уэбстер, Робин Ир- вин, Сибил Рода, Лилиан Брейтуэйт, Ханна Джонс, Вайолет Фейрбразер, Норман Маккиннел, Джеральд Робертшоу, Аннет Бенсон, Йен Хантер, Барбара Готт, Альфред Годдар.

ЛЕГКОЕ ПОВЕДЕНИЕ *EASY VIRTUE*

73 мин. *Производство:* Майкл Бэл- кон, "Гейнсборо". *Автор сценария* Элиот Стэннард (по пьесе Ноэля Коуарда). *Оператор* Клод МакДон- нел. *Монтажер* Айвор Монтегю. *В ролях:* Айсабел Джинз, Фрэнклин Ду- ал, Йен Хантер, Робин Ирвин, Эрик Брэндсби Уильяме, Вайолет Фейр- бразер, Фрэнк Эллиот, Дарча Дин, Дороти Бойд, Энид Стэмп-Тэйлор.

РИНГ *THE RING*

116 мин. *Производство:* ДжонМаксуэл, Лондон.

Автор сценария Альфред Хичкок,

при участии Альмы

Ревиль. Оператор Джек Кокс.

В ролях: Карл Бриссон, Лилиан Холл- Дэвис, Йен Хантер, Форрестер Харви, Гарри Терри, Гордон Харкер,

Билли Уэллс.

ЖЕНА ФЕРМЕРА *THE FARMER'S WIFE* 67 мин. *Производство:* Джон Мак- суэл, "Бритиш Интернешнл Пик- черз", Лондон. *Автор сценария* Аль- фред Хичкок (по пьесе Идена Фил- потса). *Оператор* Джек Кокс. *Мон- тажер* Альфред Буг. *В ролях:* Джеймс Томас, Мод Джил, Гордон Харкер, Лилиан Холл-Дэвис, Луиза Паундс, Ольга Слейд, Антония Брау.

1928

ШАМПАНСКОЕ

CHAMPAGNE

104 мин. *Производство:* ДжонМак- суэл, "Бритиш Интернешнл Пик- черз", Лондон. *Автор сценария*

Элиот Стэннард. *Оператор* Джек Кокс. *В ролях:* Бетти Бэлфур, Гор- дон Харкер, Джин Брэдин, Ферди- нанд фон Ольтен, Джек Тревор, Марсель Виберт.

Немецкая версия: 1929

Производство: "Саша фильм"– "Бритиш Интернешнл пикчерз". *Режиссер* Геза фон Болвари. *В ро- лях:* Бетти Бэлфур, Вивиан Гибсон, Джек Тревор.

1929

ПАРЕНЬ С ОСТРОВА МЭН *THE MAXMAN*

106 мин. *Производство:* ДжонМак- суэл, "Бритиш Интернешнл Пик- черз". *Автор сценария* Элиот Стэн- нард (по роману сэра Хола Кей- на). *Оператор* Джек Кокс. *Монта- жер* Эмиль де Руэль. *В ролях:* Карл Бриссон, Малкольм Кин, Анни Ондра, Рэндл Айртон, Клер Григ.

Звуковые фильмы

1929

НЕБЕСНАЯ ГАРМОНИЯ
HARMONY HEAVEN

Производство "Бритиш Интер- нешнл Пикчерз" Режиссер Альфред Хичкок, при участии Эдварда Брандта и Эдди Полы.

ШАНТАЖ *BLACKMAIL*

86 мин. *Производство:* Джон Мак- суэл, "Бритиш Интернешнл Пик- черз". *Авторы сценария:* Альфред Хичкок, Бенн У.Леви, Чарльз Бен- нет (по пьесе Чарльза Беннета).

Оператор Джек Кокс. *Музыка:* Кэмпбел и Коннели, аранжировка Хьюберта Бата и Генри Стэффор- да, исполняет Британский симфо- нический оркестр под управлени- ем Джона Рейндерса. *Монтажер* Эмиль де Руэль. *В ролях:* Анни Ондра, Сара Оллгуд, Чарльз Патон, Дональд Кэлтроп, Сирил Ричард, Джон Лонд- грен (Джоан Барри– в звуковой вер- сии вместо Анни Ондра)

ЗОВ ЭСТРИ *ELSTREE CALLING Производство:* "Бритиш Интернешнл Пикчерз". *Автор сценария* Вэл Вэлентайн. *Оператор* Клод

211Фрес Грин. *Режиссеры:* Альфред Хичкок, Андре Шарло, Джек Хал- берт, Пол Муррей. *Б ролях:* Анна Мей Уонг, Дональд Кэлтроп.

ЮНОНА И ПАВЛИН *JUNO AND THE PEACOCK*

85 мин. *Производство:* Джон Максуэл, "Бритиш Интернешнл Пикчерз". *Авторы сценария:* Альфред Хичкок и Альма Ревиль (по пьесе Шона О'Кейси). *Опе- ратор* Джек Кокс. *Монтажер* Эмиль де Руэль. *В ролях:* Сара Ол- лгуд, Эдвард Чэпмен, Сидни Мор- ган, Мари О4Нил, Джон Лори, Деннис Уиндэм, Джон Лонгден, Кэтлин О'.Риган, Дейв Моррис, Фред Шварц.

УБИЙСТВО

92 мин. *Производство:* Джон Максуэл, "Бритиш Интернешнл

Пикчерз". *Автор сценария* Альма Ревиль, при участии Альфреда Хичкока (по роману и пьесе "Вхо- дите, сэр Джон" Клеменс Дейн и Хелен Симпсон– под псевдони- мом Уинифред Эштон). *Оператор* Джек Кокс. *В ролях:* Герберт Мар- шалл, Нора Беринг, Эдвард Чэпмен, Майлс Мэндер, Эсме Перси, Дональд Кэлтроп, Эми Брэндон Томас.

Немецкая версия: 1930, *MARY*
Производство: "Зюйд фильм".
В ролях: Альфред Абель, Ольга Чехова,
Пауль Граец, Лотте Штайн, Е.Аренот, Джек Найлонг-Мюнц, Луис Ральф, Эрмин Штерлер, Фриц Альберти, Герта Вальтер, Элзе Шунцель, Юлиус Брандт, Рудольф Майнхардт Юнгер, Фриц Гроссман, Люси Ойлер, Гарри Хардт, Х.Гото, Юген Бург.

1931
НЕЧЕСТНАЯ ИГРА *THE SKIN GAME*
85 мин. *Производство:* Джон Максуэл,
"Бритиш Интернешнл Пикчерз".
Авторы сценария Альфред Хичкок
и Альма Ревиль (по пьесе Джо- на Голсуорси "Без перчаток"). *Опе- раторы* Джек Кокс и Чарльз Мар- тин. *Монтажеры* Рене Гаррисон и А.Гобе. *В ролях:* Эдмунд Гвенн, Джил Эсмонд, Хелен Хей, Филис Констам, Фрэнк Лаутон, Герберт Росс, Эдвард Чэпмен, Дора Грегори, Джордж Бэнкрофг, Рональд Франкау.

1932
БОГАТЫЕ И СТРАННЫЕ
RICH AND STRANGE; прокатное название в США TO THE EAST OF SHANGHAI
82 мин. *Производство:* Джон Максуэл,
"Бритиш Интернешнл Пикчерз".
Авторы сценария Альма Ревиль
и Вэл Вэлентайн, при участии
Альфреда Хичкока (по рассказу Дейла Коллинза). *Операторы* Джек Кокс и Чарльз Мартин. *Компози- тор* Хэл Долф. *Монтажеры* Уинифред Купер и Рене Гаррисон. *В ролях:* Генри Кендал, Джоан Бар- ри, Бетти Аманн, Элси Рэндолф, Перси Мармонт.

НОМЕР СЕМНАДЦАТЬ *SEVENTEEN*
63 мин. *Производство:* Джон Максуэл,
"Бритиш Интернешнл Пикчерз".
Авторы сценария Альфред Хичкок,
Альма Ревиль, Родни Экленд

(по роману и пьесе Джефферсона Фарджеона).

Оператор Джек Кокс.

В ролях: Леон МЛайон, Энн Грей, Джон Стюарт, Барри Джоун.

1933

ВЕНСКИЕ ВАЛЬСЫ

WALTZES FROM VIENNA; прокатное название в США THE GREAT WALTZ OF STRAUSS

80 мин. *Производство:* Том Арнольд,

"Гомон– Британ". *Авторы сценария* Альма Ревиль

и Гай Болтон (по пьесе Гая Болтона). *Музыка* Иоганна Штрауса-отца и Иоганна Штрауса-сына.

В ролях: Джесси Мэтьюз, Эсмонд Найт, Фей Комптон, Роберт Хейл, Фрэнк Вос- пер, Эдмунд Гвенн, Роберт Хейл, Хиндл Эдгар, Маркус Баррон, Чарльз Хеслоп, Сибил Гроув, Билли Шайн-младший, Бертрам Денч, Б.М Льюис, Сирил Смит, Бетти Хантли Райт, Баринофф и Шарло.

1934

ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ СЛИШКОМ МНОГО ЗНАЛ

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH

74 мин. *Производство:* Майкл Бэлкон,

"Гомон– Британ". *Автор сценария* Чарльз Беннет,

дополнительные диалоги– Эмлин Уильяме (по рассказу Балдога Драммонда "Диверсант"). *Оператор* Курт Курант.

Композитор Артур Беньямин. *Монтажер* Н.Стюарт. *В ролях:* Лесли Бэнкс,

Эдна Бест, Петер Лорре,

Нова Пилбим, Пьер Френе, Фрэнк Воспер, Хью Уэйкфилд, Сисили Оутс.

1935

39 СТУПЕНЕЙ

TEE THIRTY-NINE STEPS

87 мин. *Производство:* Майкл Бэлкон, Айвор Монтегю, "Гомон– Британ".

Авторы сценария Чарльз Беннет и Альма Ревиль, диалоги– Йен Хей (по роману Джона Бачана). *Оператор* Бернард Ноулз.

Композитор Луи Леви.

Монтажер Дерек Н. Твист.

В ролях: Мадлен Кэррол, Роберт Донат, Люси Мангейм, Годфри Терл, Пегги Эшкрофт, Хелен Хей, Вилли Уотсон.

1936

СЕКРЕТНЫЙ АГЕНТ *THE SECRET AGENT*

86 мин. *Производство:* Майкл Бэлкон, Айвор Монтегю, "Гомон– Британ".

Автор сценария Чарльз Беннет при участии Альмы Ревиль,

диалоги– Йен Хей и Джесси Ласки-младший (по пьесе К.Диксона,

в основу которой легли рассказы

и роман Сомерсета Моэма "Ашенден").

Оператор Бернард Ноулз.

Композитор Луи Леви.

Монтажер Чарльз Френд.

В ролях: Мадлен Кэррол, Джон Гилгуд, Петер Лорре, Роберт Янг,

Лилли Палмер, Чарльз Карсон, Майкл Редгрейв.

САБОТАЖ

SABOTAGE;

прокатное название в США

A LONELY WOMAN

76 мин. *Производство:* Майкл Бэлкон,

Айвор Монтегю, "Гомон Бритиш Пикчерз".

Автор сценария Чарльз Беннет, при участии Альмы Ревиль, диалоги– Йен Хей, Хелен Симпсон, Э.В.Х.Эммет (по роману "Секретный агент" Джозефа Конрада).

Оператор Бернард Ноулз.

Композитор Луи Леви.

МонтажерЧарпьз Френд.

В ролях: Сильвия Сидни, Оскар Гомолка,

Десмонд Тестер, Джон

Лоудер, Питер Булл, Джойс Барбур, Мэтью Боулгон, Сара Оллгуд.

1937

МОЛОДАЯ И НЕВИННАЯ *YOUNG AND INNOCENT; прокатное название в США THE GIRL WAS YOUNG*

Ноулз. *Композитор* Эрик Фенби. *Мон- тажер* Роберт Хэммер. *В ролях:* Чарльз Лаугон, Морин О'Хара, Лесли Бэнкс, Мари Ней, Роберт Ньютон.

84 мин. *Производство:* Эдвард Блэк, "Гейнсборо– Гомон". *Авторы сцена- рия* Чарльз Беннет и Альма Ревиль, диалоги– Джеральд Сейвори (по ро- ману "Шиллинг за свечи" Джозефи- ны Тей). *Оператор* Бернард Ноулз. *Композитор* Луи Леви. *Монтажер* Чарльз Френд. *В ролях:* Деррик де Марни, Нова Пилбим, Перси

Мар- мон, Эдвард Ригби, Мэри Клер, Джон Лонгден, Бэзил Редфорд.

1938

ЛЕДИ ИСЧЕЗАЕТ *THE LADY VANISHES* 97 мин. *Производство:* Эдвард Блэк, "Гейнсборо Пикчерз". *Авто- ры сценария* Сидни Джиллиат и Фрэнк Лаундер (по роману Э. Л .Уайт). *Оператор* Джек Кокс. *Композитор* Луи Леви. *В ролях:* Маргарет Локвуд, Майкл Редгрейв, Пол Лукас, дейм Мей Уитти, Се- сил Паркер, Линден Трэверс, Мэ- ри Клер, Бэзил Редфорд.

1939

ТАВЕРНА "ЯМАЙКА" *JAMAICA INN*

98 мин. *Производство:* Эрик Поммер и Чарльз Лаугон, "Мейфлауэрз продакшнз",

Лондон. *Авторы сценария* Сидни Джиллиат и Джоан Гаррисон (по роману Дафны дю Морье).

Операторы Гарри Стрейдлинг и Бернард

1940

РЕБЕККА

REBECCA

130 мин. *Производство:* Дэвид О.Селзник, "Сэлзник Интернешнл". *Авторы сценария* Роберт Шервуд и Джоан Гаррисон (по ро- ману Дафны дю Морье). *Оператор* Джордж Берне. *Композитор* Франц Уэксмен. *Монтажер* Х.К.Керн. *В ролях:* Лоренс Оливье, Джоан Фон- теин, Джордж Сандерс, Джудит Андерсон, Найджел Брюс, Глэдис Купер, Лео Дж.Кэррол.

ИНОСТРАННЫЙ КОРРЕСПОНДЕНТ *FOREIGN CORRESPONDENT* 120 мин. *Производство:* Уолтер Уангер, "Юнайтед артисте". *Авто- ры сценария* Чарльз Беннет и Джо- ан Гаррисон. *Оператор* Рудольф Мате. *Композитор* Альфред Ньюмен. *Монтажеры* Отто Ловернинг и Дороти Спенсер. *В ролях:* Джоэл МакКри, Лорейн Дей, Герберт Маршалл, Джордж Сандерс, Роберт Бенчли,

Эдмунд Гвенн, Альберт Бассерман,

Эдуарде Къянелли, Гарри Дэвенпорт.

1941

МИСТЕР И МИССИС СМИТ *MR AND MRS SMITH* 95 мин. *Производство:* Гарри Эдингтон, "РКО". *Автор сценария* Норман Красна. *Оператор* Гарри Стрейдлинг. *Композитор* Рой Уэбб. *Монтажер* Уильям Хэмилтон.

В ролях: Кароль Ломбард, Роберт Монтгомери,

Джин Реймонд, Джек Карсон, Филип Мериваль, Люсиль Уотсон, Уильям Трейси.

ПОДОЗРЕНИЕ

99 мин. *Производство:* "РКО".

Авторы сценария

Сэмюел Рэфелсон, Джоан Гаррисон, Альма Ревиль (по роману "Перед фактом" Фрэнсиса Айлса). *Оператор* Гарри Стрейдлинг. *Композитор* Франц Уэксмен.

Монтажер Уильям Хэмилтон.

В ролях: Кэри Грант, Джоан Фонтейн, Найджел Брюс, дейм Мей Уитти, Айсабел Джине, Лео Кэррол, сэр Седрик Хардвик.

1942

САБОТАЖНИК *SABOTEUR*

108 мин. *Производство:* Фрэнк Ллойд и Джек Скирболл, "Юниверсал".

Авторы сценария Питер Фиртел,

Джоан Гаррисон, Дороти Паркер.

Оператор Джозеф Вэлентайн.

Композиторы Чарльз Превин и Ф.Скиннер. *В ролях:* Роберт Каммингс, Присцилла Лейн,

Отто Крюгер, Энн Бакстер, Альма Крюгер, Норман Ллойд.

1943

ТЕНЬ СОМНЕНИЯ *SHADOW OF DOUBT* 108 мин. *Производство:* Джек Скирболл, "Юниверсал".

Авторы сценария Торнтон Уайлдер, Альма Ревиль, Салли Бенсон (по роману Гордона МакДоннела).

Оператор Джозеф Вэлентайн.

Композитор Дмитрий Тёмкин.

Монтажер Милтон Каррет.

В ролях: Джозеф Коттен, Тереза Райт, Патриция Соллиндж, Генри Трэверс, Хьюм Кронин, Чарльз Бейтс.

СПАСАТЕЛЬНАЯ ШЛЮПКА *LIFEBOAT*

66 мин. *Производство:* Кеннет МакГоуэн, "XX век– Фокс".

Автор сценария Джо Сверлинг (по рассказу Джона Стейнбека). *Оператор* Глен МакУильямс. *Композитор* Гуго Фридхофер. *Монтажер* Дороти Спенсер. *В ролях:* Таллула Бэнкхед, Уильям Бендикс, Уолтер Слезак, Мэ- ри Андерсен, Джон Ходиак, Генри Хилл, Хьюм Кронин, Кэнэда Ли, Гетер Энджел.

1945

ЗАВОРОЖЕННЫЙ

111 мин. *Производство:* Дэвид О.Селзник, "Сэлзник Интернешнл".

Автор сценария Бен Хект (по роману "Дом доктора Эдвардса" Фрэнсиса Бидинга).

Оператор Джордж Барнс.

Консультант-психиатр Мей Ромм.

Монтажеры Уильям Циглер и Хэл С.Керн.

В ролях: Ингрид Бергман, Грегори Пек,

Джин Эккер, Ронда Флеминг, Дональд Кёртис, Джон Эмери, Норман Ллойд, Михаил Чехов, Билл Гудвин, Арт Бейкер, Регис Тумей,

Лео Дж. Кэррол.

1946

ДУРНАЯ СЛАВА *NOTORIOUS*

101 мин. *Производство:* Альфред Хичкок, "РКО". *Автор сценария* Бен Хект, по идее Альфреда Хичкока.

Оператор Тед Тетцлафф. *Композитор* Рой Уэбб.

Монтажер Терон Уарт.

В ролях: Ингрид Бергман, Кэри Грант,

Клод Рейне, Леопольдина Константен, Чарльз Мендл, Марони Олсон.

1947

ДЕЛО ПАРАДАЙН *THE PAMDINE CASE* 125 мин. *Производство:* Дэвид О.Селзник, "Сэлзник Интернешнл".

Автор сценария Дэвид О.Сэязник (по роману Роберта Хиченса). *Оператор* Ли Гермес. *Композитор* Франц Уэксмен.

Монтажеры Галл Керн и Джон Фаур.

В ролях: Грегори Пек, Энн Тодд, Чарльз Лаутон, Алида Валли, Луи Журдан, Чарльз Кобурн, Этель Баррибор, Лео Кэррол, Джон Уильямс.

1948

ВЕРЕВКА-

ROPE

80 мин. *Производство:* Сидни Бернстайн и Альфред Хичкок,

"Трансатлантик Пикчерз", "Уорнер бразерс".

Автор сценария Артур Лоренц (по

пьесе Патрика Хэмилтона).

ОпеМонтажер Уильям Циглер.

В ролях: Джеймс Стюарт, Джон Долл, Фарли Грейнджер, Джоан Чандлер, Дуглас Дик, Дик Хоган, сэр Седрик Хар- двик, Констанс Колльер.

1949

ПОД ЗНАКОМ КОЗЕРОГА *UNDER CAPRICORN Производство:* Сидни Бернстайн и Альфред Хичкок, "Трансатлантик Пикчерз", "Уорнер бразерс".

Автор сценария Джеймс Брили (по роману Хелен Симпсон). *Оператор* Джек Кардифф.

Композитор Ричард Эддинсел.

Монтажер А.С.Бейтс.

В ролях: Ингрид Бергман, Джозеф Коттен,

Майкл Уайлдинг, Джек Уоттинг, Сесил Паркер, Деннис О'Ди, Маргарет Лейтон.

1950

СТРАХ СЦЕНЫ *STAGE FRIGHT*

110 мин. *Производство:* Альфред Хичкок, "Уорнер бразерс".

Автор сценария Уилфред Кук

(по произведениям Селуина Джэпсона

"Человек бегущий" и "Жить не по средствам").

Оператор Уилки Купер.

Композитор Лайтон Лукас. *Монтажер* Эдвард Джарвис.

В ролях: Марлен Дитрих, Джин Уаймен, Майкл Уайлдинг,

Ричард Тодд, Патриция Хичкок, Джойс Гренфел,

Андре Морель, дейм Сибил Торндайк.

1951

НЕЗНАКОМЦЫ В ПОЕЗДЕ *STRANGERS ON A TRAIN* 101 мин. *Производство:* Альфред Хичкок, "Уорнер бразерс".

Авторы сценария Реймонд Чандлер и Ченци Ормонд (по роману Патриции Хайсмит).

Оператор Роберт Беркс.

Композитор Дмитрий Тёмкин.

Монтажер Уильям Циглер.

В ролях: Фарли Грейнджер, Рут Роман,

Роберт Уокер, Лео Кэррол, Патриция Хичкок, Лора Эллиот, Мэрион Лорн, Джонатан Хейл.

1952

Я ИСПОВЕДУЮСЬ *I CONFESS*

95 мин. *Производство:* Альфред Хичкок, "Уорнер бразерс".

Авторы сценария Дьёрдь Табори и Уильям Арчибальд

(по роману Пола Антельма "Два наших сознания").

Оператор Роберт Беркс.

Монтажер Руди Феер.

В ролях: Монтгомери Клифт, Энн Бакстер, Карл Молден,

Брайан Ахерн, Долли Хаас, Шарль Андре, Роджер Данн.

1954

В СЛУЧАЕ УБИЙСТВА НАБИРАЙТЕ "М"

DIAL "M" FOR MURDER

123 мин. *Производство:* Альфред Хичкок, "Уорнер бразерс". *Автор сценария* Фредерик Нотт (по его же пьесе). *Оператор* Роберт Беркс. *Композитор* Дмитрий Тёмкин. *Монтажер* Руди Фер.

В ролях: Рей Милленд, Грейс Келли,
Роберт Каммингс, Джон Уильяме,
Патрик Аллен, Джордж Олдерсон,
Роберт Хьюз, Энтони Доусон, Лео Бритт, Джордж Ли.

ОКНО ВО ДВОР *REAR*

112 мин. *Производство:* Альфред Хичкок, "Парамаунт".

Автор сценария Джон Майкл Хейс (по новелле Корнуэла Вулрича).

Оператор Роберт Беркс.

Композитор Франц Уэксмен.

Монтажер Джордж Томазини.

В ролях: Джеймс Стюарт, Грейс Келли, Уэндел Кори, Тельма Риттер, Реймонд Берр,
Джудит Эвелин, Джорджина Дарси,
Рэнд Харпер, Айрин Уинстон,
Росс Багдасарян, Джеслин Фэкс.

1956

НЕПРИЯТНОСТИ С ГАРРИ

THE TROUBLE WITH HARRY

99 мин. *Производство:* Альфред Хичкок, "Парамаунт".

Автор сценария Джон Майкл Хайес (по роману Джона Тревора Сгори).

Оператор Роберт Беркс.

Композитор Бернард Херрманн.

В ролях: Эдмунд Гвенн, Джон Форсайт, Ширли МакЛейн, Милдред Нэтуик,
Джерри Мэтерс, Ройал Дано, Милдред Даннок.

ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ СЛИШКОМ МНОГО ЗНАЛ вторая версия

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH

120 мин. *Производство:* Альфред Хичкок, "Парамаунт"–"Филмуит продакшнз". *Авторы сценария* Джон Майкл Хайес и Энгус МакФейл (по рассказу Чарльза Беннета).

Оператор Роберт Беркс.

Композитор Бернард Херрманн.
Монтажер Джордж Томазини.
В ролях:
Джеймс Стюарт, Дорис Дей,
Даниэль Желен, Бернард Майлз, Брендаде Банзи, Ральф Трумен,
Алан Моубрей, Хилари Брук, Кристоферсен Олсен, Кэролайн Джоунз, Могенс Уит.

1955
ПОЙМАТЬ ВОРА *TO CATCH A THIEF*
97 мин. *Производство:* Альфред Хичкок, "Парамаунт".
Автор сценария Джон Майкл Хайес (по роману Дэвида Доджа).
Оператор Роберт Беркс.
Композитор Л. Муррей. *Монтажер* Джордж Томазини.
В ролях: Кэри Грант, Грейс Келли, Шарль Ванель, Джесси Ройс Лэндис,
Рене Бланкар, Джон Уильяме, Брижит Обер.

1957
НЕ ТОТ ЧЕЛОВЕК
THE WRONG MAN
105 мин. *Производство:* Альфред Хичкок, "Уорнер бразерс".
Авторы сценария Максуэл Андерсен и Энгус МакФейл (по роману Андерсена "Правдивая история
Христофора Эмануэля Балестреро").
Оператор Роберт Беркс. *Композитор* Бернард Херрманн. *Монтажер* Джордж Томазини. В *ролях:* Генри Фонда, Вера Майлз, Н.Перзофф,
Гарольд Стоун, Чарльз Купер, Дон Гельдебранд, Ричард Роббинс, Энтони Квелс,
Энтони Куайл, Джон Хелдабрадт.

1958
ГОЛОВОКРУЖЕНИЕ *VERTIGO*
120 мин. *Производство:* Альфред Хичкок, "Парамаунт".
Авторы сценария Алек Коппел и Сэмюель Тейлор
(по роману Пьера Буало и Тома Нарсежака).
Композитор Бернард Херрманн.
Монтажер Джордж Томазини.
В ролях: Джеймс Стюарт, Ким Новак, Барбара Бел Джеддис,
Генри Джоунз, Том Хелмор, Реймонд Бейли,
Эллен Корби, Ли Патрик.

1959

К СЕВЕРУ ЧЕРЕЗ СЕВЕРО-ЗАПАД *NORTH BY NORTHWEST* 136 мин. *Производство:* Альфред Хичкок, "Метро-Голдвин-Майер". *Автор сценария* Эрнст Лееман.

Оператор Роберт Беркс.

Композитор Бернард Херрманн.

Монтажер Джордж Томазини.

В ролях:

Кэри Грант, Ева Мэри Сент,

Джеймс Мейсон, Джесси Лэндис, Лео Кэррол,

Филип Обер, Филип Кулидж, Эдвард Платт, Роберт Элленстайн, Мартин Ландо, Адам Уильямс.

1960

ПСИХОЗ *PSYCHO*

109 мин. *Производство:* Альфред Хичкок, "Парамаунт". *Автор сце- нария* Джозеф Стефано (по рома- ну Роберта Блоха).

Оператор Л.Рассел.

Композитор Бернард Херрманн.

В ролях: Энтони Перкинс, Джанет Ли, Вера Майлз, Джон Гэвин,

Саймон Окленд, Патриция Хичкок,

Мартин Болсам, Джон МакИнтайр, Фрэнк Олбергсон.

1963

ПТИЦЫ *THE BIRDS*

119 мин. *Производство:* Альфред Хичкок, "Юниверсал".

Ассистент А.Хичкока Пегги Робертсон.

Автор сценария Эван Хантер (по рассказу Дафны дю Морье).

Оператор Роберт Беркс.

Спецэффекты: Лоуренс Хэмптон.

Консультант по звуку Бернард Херрманн.

Дрессировщик птиц Рей Берук.

Монтажер Джордж Томазини.

В ролях:

Род Тейлор, Типпи Хедрен, Джессика Тэнди,

Вероника Картрайт, Элизабет Уилсон, Карл Свенсон,

Дорин Лонг, Ричард Дикон, Уильям Куин,

Сьюзан Плешет, Чарльз МакГро,

Этель Гриффите, Джо Мангел, Дудлс Уивер, Сьюзан Купито.

1964

МАРНИ *MARNIE*

130 мин. *Производство:* Альфред Хичкок, "Юниверсал".

Ассистент А.Хичкока Пегги Робертсон.
Автор сценария Джей Прессой Аллен
(по роману Уинстона Грэма).
Оператор Роберт Беркс.
Композитор Бернард Херрманн.
Монтажер Джордж Томазини.
В ролях:
Типпи Хедрен, Шон Коннери, Дайана Бейкер, Мартин Гейбл, Луиза Латем,
Боб Суини, Брюс Дерн, Мэг Уилли, Род Тейлор, Алан Наппер.

1966
РАЗОРВАННЫЙ ЗАНАВЕС
128 мин. *Производство:* Альфред Хичкок, "Парамаунт".
Ассистент А.Хичкока Пегги Робертсон.
Автор сценария Брайан Мур.
Операторы Джон Ф.Уоррен, Хайн Хекрот.
Композитор Джон Аддисон.
Монтажер Бад Хоффман.
В ролях: Пол Ньюмен, Джулия Эндрюс,
Лила Кедрова, Дамара Туманова,
Вольфганг Килинг, Людвиг Донат, Морг Миллз, Кэролайн Конуэл, Артур Гудц-Портер,
Дэвид Опатошу, Гизела Фишер.

1969
ТОПАЗ *TOPAZ*
125 мин. *Производство:* Альфред Хичкок, "Юниверсал".
Ассистент А.Хичкока Пегги Робертсон.
Автор сценария Сэмюель Тейлор (по роману Леона Уриса).
Оператор Джек Хилдьярд.
Композитор Морис Жарр.
Монтажер Уильям Циглер. *В ролях:* Фредрик Стэффорд, Дани Робен,
Клод Жад, Мишель Субор, Мишель Пикколи, Филипп Нуаре, Джон Форсайт, Кэрин Дор,
Джон Верной, Тина Хедштром, Джон Ропер, Анна Наварро.

1972
ИССТУПЛЕНИЕ *FRENZY*
116 мин. *Производство:* Альфред Хичкок, "Юниверсал".
Ассистент А.Хичкока Пегги Робертсон.
Автор сценария Энтони Шэффер
(по роману "До свидания, Пиккадилли, прощай, Лестер-сквер"

Артура Ла Берна).
Оператор Джил Тейлор.
Композитор Рон Гудвин.
Монтажер Джон Джимпсон.
В ролях: Джон Финч, Алек МакКоэн, Барри Фостер, Энн Масси, Вивьен Мерчант, Билли Уайтлоу,
Клиф Свифт, Джин Марш, Элси Рэндольф.

1976
СЕМЕЙНЫЙ ЗАГОВОР *FAMILY PLOT*
120 мин. *Производство:* Альфред Хичкок.
Ассистент А. Хичкока Пегги Робертсон.
Автор сценария Эрнст Лееман
(по роману Виктора Каннинга).
Оператор Леонард Саут.
Композитор Джон Уильямс.
Монтажер Терри Уильямс.
В ролях: Карен Блэк, Брюс Дерн, Барбара Хэррис, Уильям Дивейн, Эд Лаутер, Кэтлин Несбит,
Уильям Принс, Николас Колосонто,
Марджи Редмонд, Кэтрин Хелмонд.

Примечание. С 1920 по 1922 года А.Хичкок принимал участие в создании немых фильмов для американской компании "Феймос Плейерз-Ласки " (предшественницы студии "Парамаунт"). Хичкок выполнил титры для фильмов "Призыв молодежи ", Великий день ", "Принцесса Нью-Йорка ", "Скажи своим детям ", "Три живых духа "– ни один из них не сохранился.

Незавершенными остались следующие работы Хичкока в качестве режиссера: "Номер тринадцать " (Number Thirteen) и "Всегда рассказывай своей жене "(Always Tell Your Wife, 1922).

В качестве ассистента режиссера и сценариста Хичкок принимал участие в работе над фильмами "Женщина– женщине "(Woman to Woman, 1923, режиссер Грэм Кате); "Приключение страсти"(The Passionate Adventure, 1924, режиссер Грэм Кате; "Подлец" (The Blackajard,1925, режиссер Грэм Кате); "Грехопадение девственницы " (The Prude's Fall, 1925, режиссер Грэм Кате).

Хичкок был также монтажером на картине "Белая тень" (The White Shadow, 1923) и принимал участие в создании декораций этих фильмов.

Во время Второй мировой войны Хичкок поставил два документальных фильма– "В добрый пцть!" и "Мадагаскарский эпизод " (1944), снятые в Англии на французском языке и с

французской съемочной группой.

ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ ФИЛЬМЫ

В 1955 году Хичкок начал телевизионную серию "Альфред Хичкок представляет ", в рамках которой в течение последующих десяти лет бы- ло выпущено 365 получасовых фильмов. 20 из них было поставлено самим Хичкоком (первые 16 на "Си-Би-Эс, последние 4– на Эн-Би-Си).

1955 МОКРАЯ СУББОТА
WET SATURDAY

АВАРИЯ
BREAKDOWN
Автор сценария Фрэнсис Кокрел. *В ролях:* Джозеф Котген и др.

МЕСТЬ
REVENGE
Авторы сценария Фрэнсис Кокрел
и А.И. Бэзерайдс (по рассказу
С.Бласа). *В ролях:* Ральф Микер,
Вера Майлс и др.

СЛУЧАЙ С МИСТЕРОМ ПЕЛАМОМ
THE CASE OF MR PELHAM
Автор сценария Фрэнсис Кокрел
(по рассказу Энтони Армстронга).
В ролях: Том Эуэл, Реймонд Бейли, Кирби Смит.

1956

ДО РОЖДЕСТВА *BACK FOR CHRISTMAS Автор сценария* Фрэнсис Кокрел (по рассказу Джона Кольера).
В ролях: Джон Уильямс, Айсабел Эл- сом и др.

СЕКРЕТ МИСТЕРА
БЛАНЧАРДА
MR BLANCHARD 'S SECRET
Автор сценария Серрет Скотт (по
рассказу Эмили Нефф).
В ролях: Мэри Скотт, Роберт Хортон,
Мэг Манди, Дейтон Ламмис.

1957

ПРОЙТИ ОСТАЛОСЬ ЕЩЕ ОДНУ МИЛЮ

ONE MORE MILE TO GO
Автор сценария Джеймс Кэвено
(порассказу Ф.Й.Смита).
В ролях: Дэвид Уэйн, Луиза Ларрабаа, Стив Броди.

ПРЕКРАСНО ПОДГОТОВЛЕННОЕ ПРЕСТУПЛЕНИЕ *THE PERFECT CRIME*
Автор сценария Стерлинг Силифент (по рассказу Бена Рея).
В ролях: Винсент Прайс, Джеймс Грегори.

ЧЕТЫРЕ ЧАСА *FOUR O'CLOCK*
Автор сценария Фрэнсис Кокрел (по рассказу Корнуэла Вулрича).
В ролях: Е.Г.Маршалл, Нэнси Келли, Ричард Лонг.

1958
ЯГНЕНОК ДЛЯ ЗАКЛАНИЯ
LAMB TO THE SLAUGHTER
Автор сценария Ролд Дал (по собственному рассказу).
В ролях: Рональд Дал, Гарольд Стоун, Алан Лейн.

ПРЫЖОК В ГЛУБИНУ *A DIP IN THE POOL*
Авторы сценария Роберт Деннис и Фрэнсис Кокрел (по рассказу Ролда Дала).
В ролях: Кинан Уинн, Луиза Платт,
Филип Бурнеф, Фей Рей.

ОТРАВА *POISON*
Автор сценария К.Робинсон (по рассказу Ролда Дала).
В ролях: Уэндел Кори, Джеймс Дональд.

1959
КРЕСЛО БАНКО
BANQUO'S CHAIR
Автор сценария Фрэнсис Кокрел (по рассказу Руперта Крофга-Кука).
В ролях: Джон Уильяме, Кеннет Хей,
Макс Адриан, Реджинал Гардинер.

АРТУР
Автор сценария Джеймс П.Кэвено (по рассказу Артура Уильямса).
В ролях: Лоуренс Харви, Хейзел Корт, Патрик Макни.

ЛЕДЯНАЯ МОГИЛА *THE CRYSTAL TRENCH Автор сценария* Стерлинг Сили- фент (по рассказу А.Е.У.Мейсона).

В ролях: Джеймс Дональд,
Патриция Оуэне, Уорнер Клемперер.

1960

НЕСЧАСТНЫЙ СЛУЧАЙ НА УГЛУ
INCIDENT AT THE CORNER Fdnjh cwtyfhbz Ifhkjnnf Fhvcnhjyu
(по собственному рассказу). *В ролях:* Пол Гартман, Вера Майлс, Джордж Пеппард, Боб Суини.

МИССИС БИКСБИ И ШУБА ПОЛКОВНИКА
MRS. BIXBY AND
THE COLONEL'S COAT
Автор сценария Халстед Уэллс
(по рассказу Ролда Дала).
В ролях: Одри Медоуз, Лес Тремейн.

1961

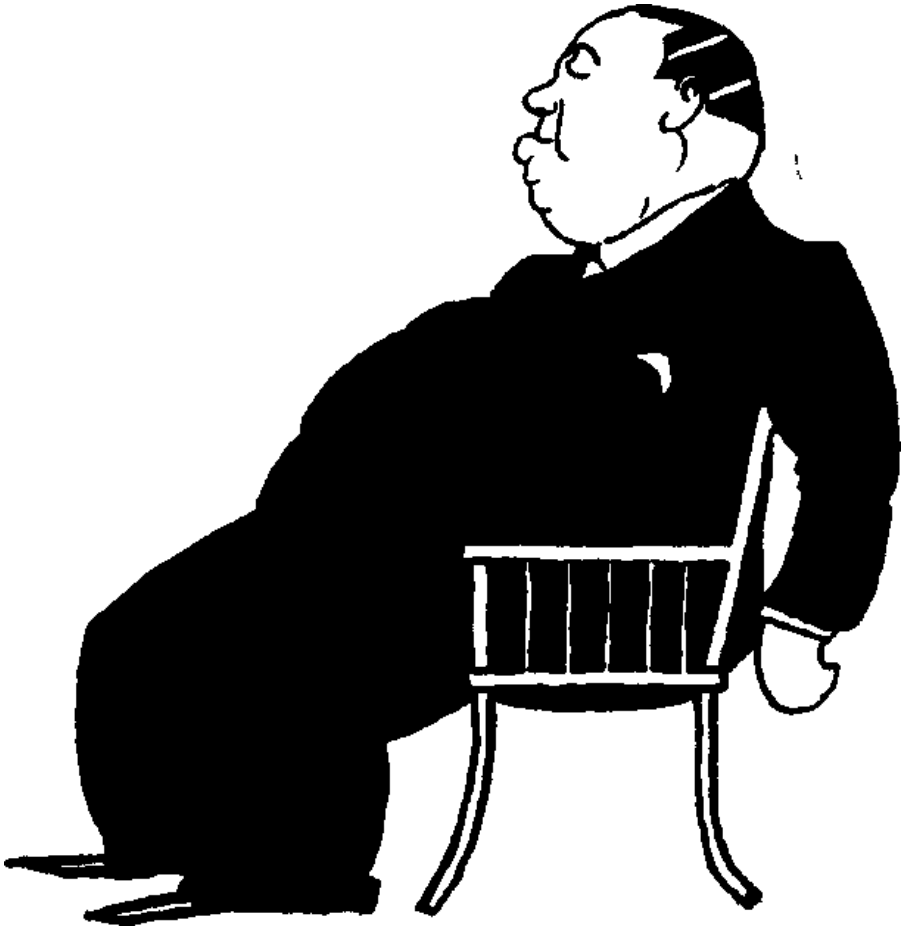
ИГРОК НА СКАЧКАХ
THE HORSE PLAYER
В ролях: Клод Рейне, Эд Гарднер,
Перси Хелтон, Кеннет МакКенна.

БАХ! ВЫ УБИТЫ BANG! YOU ARE DEAD
Автор сценария Гарольд Суинтон (по рассказу Марджори Воспер). *В ролях:* Бифф Эллиот, Люси Прентис, Билли Мами, Стивен Дюне.

1962

Я ВИДЕЛ ВСЕ
THE WHOLE THING
Авторы сценария Генри Слезар и Генри Сесил.
В ролях: Джон Форсайт, Кент Смит, Джон Фидлер, Филип Обер.

Составитель Н.А.Цыркун



notes

Примечания

1

Gemutlich — уютный *(нем.)*

2

Название вымышленной пьесы стилизовано под заголовки популярных в 20-е – 30-е гг. шоу, начинавшиеся словами "Сегодня вечером...". "Золотые локоны" —экранное имя звезды американского немого кино Мэри Пикфорд (до 1910 г. в США вместо имен актеров в титрах фигурировали рекламные псевдонимы).

З

Перутц, Леон (Лео) – популярный в 20-е годы автор криминальных романов.

succes d'estime—успех, обусловленный уважением к автору *(франц.)*

tour de force – эффектный трюк *(франц.)*

6

В 1934 году поставлена британская версия фильма, в 1956 - римейк с Дж. Стюартом и Дорис Дей в главных ролях. *(Прим Ф. Трюффо)*.

7

Лорре, Петер (1904—1964) – киноактер, исполнивший в фильме Фрица Ланга "М" роль убийцы. В 1933 г. эмигрировал из Германии, работал в Голливуде, снимался в амплуа коварного, но трусливого злодея ("Мальтийский сокол", 1941, реж. Д.Хьюстон "Касабланка", 1943, реж. М.Кертиц, и др.).

8

Действие должно происходить в Мемориальном комплексе, расположенном в штате Южная Дакота, где в скалах высечены четыре 18-метровых изображения отцов нации- Джорджа Вашингтона, Томаса Джефферсона, Авраама Линкольна и Теодора Рузвельта, каждое из которых воплощает определенную черту "американского духа"; в частности, линкольновское- независимость и сплоченность народа.

9

Игра слов, основанная на созвучии слов "ночь" (nuit) и "скука" (ennui). Вместо "Врата ночи" получается "Ворота скуки", а вместо "Ночной Маргариты"—"Скучная Маргарита".

10

Поммер, Эрих (1889—1966)—продюсер, один из основателей немецкой кинопромышленности В 1933 году эмигрировал из Германии, в 1934 году вместе с Чарльзом Лаутоном основал в Лондоне компанию "Мэйфлауэр Продакшн", которая финансировала "Таверну "Ямайка"

11

В повести Дафны дю Морье имя героини не упоминается. Усмотрев в этом особый смысл, Хичкок предполагал дать ей имя Дафна, однако продюсер Д.Селзник не согласился.

12

В других источниках упоминаются поросята

13

Готовясь к постановке романа Маргарет Митчелл "Унесенные ветром", Д.Селзник развернул шумную рекламную кампанию, в которой были задействованы многие звезды Голливуда, считавшие для себя большой честью принять участие в съемках национальной классики. Неожиданно для всех главную роль получила английская актриса театра и кино Вивьен Ли.

14

Роджерс, Уилл (настоящее имя и фамилия Уильям Пени Эдер, 1879- 1935)—актер, создавший в кино образ простого человека, выступал в шоу "Дикий Запад", был мэром в Беверли Хиллз, работал на радио, выступал в печати. Погиб в авиационной катастрофе. В 1952 г. был поставлен биографический фильм "История Уилла Роджерса", где заглавную роль сыграл его сын, Уилл Роджерс-младший.

15

Паркер Дороти (настоящая фамилия-Ротшильд, 1893-1967)-американская писательница, театральный критик, поэтесса, драматург, автор изящных стихов и написанных в легкой насмешливой манере прозаических антибуржуазных произведении. Но дарование сценаристки уступало ее же писательскому мастерству.

16

"Нормандия" - французский пакетбот, спущенный на воду в октябре 1932 г. Вместимость его составляла 2200 пассажиров и 1300 человек экипажа. Во время стоянки в порту Нью-Йорка 9февраля 1942 г. на судне возник пожар оно получило сильные повреждения и наполовину затонуло. После окончания войны "Нормандия" была поднята, но восстановление ее уже не имело смысла и она была демонтирована.

17

Хект, Бен (1893-1964)—сценарист, принявший участие в создании примерно семидесяти фильмов. Выходец из семьи иммигрантов, прибывших в Америку из России. Автор книги "Дитя века" (1941). Будучи удачливым сценаристом, не скрывал, тем не менее, своей нелюбви к Голливуду и рассматривал кино лишь как средство надежного заработка. Хект первым среди сценаристов удостоился "Оскара" за картину "Подполье" (1927), но не явился на вручение приза, обвинив режиссера Джозефа фон Штернберга в том, что тот испортил его замысел. Среди лучших работа Хекта—сценарии к фильмам "Лицо со шрамом" (1932, реж. Г. Хоукс), "Вива, Вилья" (1934, реж. Д.Конвей), "Прощай, оружие" (по роману Э.Хемингуэя, 1957, реж. Ч.Видор).

18

Кирико, Джорджа де (1888-1978)—итальянский живописец, глава "метафизической школы". В горных пейзажах Кирико выражено впечатление тревожной застылости мира, отчужденного от человека.

19

"Чего стоит Голливуд" (1932)—фильм американского режиссера Ф.Тренчанта о том, как официантка становится кинозвездой. Этот сюжет затем лег в основу трех фильмов под названием "Звезда родилась!" 1937, реж. У.Уэллман; 1954, реж. Дж.Кьюкор, в главной роли Джуди Гарланд; 1976, реж. Ф.Пирсон, в главной роли Барбра Стрейзанд). "Пение под дождем"– мюзикл С.Донена и Д.Келли на подобный же сюжет, в котором режиссеры, знаменитые танцовщики, выступили вместе с Сид Черисс.

20

Коулмен, Рональд (1891-1958)—американский актер английского происхождения, отличавшийся, как все актеры английской школы, интеллигентностью и четкой дикцией. В Америке существовала традиция поручать особенно сложные роли британским актерам.

21

Валли, Алида (настоящие имя и фамилия—Алида Мария Альтенбургер, род. в 1921:- итальянская актриса, завоевавшая популярность в предвоенном итальянском кино. В1947г. уехала в Голливуд, потом работала в Западной Европе, а с 1954 г. вновь стала сниматься на родине, в том числе в фильмах Л.Висконти ("Чувство"), М.Антониони ("Крик"), П.-П. Пазолини ("Царь Эдип"), Б.Бертолуччи ("XX век").

22

Мур, Кейрон (настоящая фамилия—О'Ханрахан)—английский театральный и киноактер, снимавшийся в США и Великобритании (в частности, в роли Вронского в фильме Ж.Дювивье "Анна Каренина"). Британскую критику раздражало, что блистательные английские актеры—Майкл Уайлдинг, Маргарет Лейтон и Сесил Паркер затмеваются голливудскими звездами—Ингрид Бергман и Джозефом Коттеном.

23

"Место под солнцем"—экранизация романа Т.Драйзера "Американская трагедия" (1951, режиссер Д.Стивенс).

24

На пресс-конференции в Голливуде в 1943 году Альфред Хичкок сказал: "Моя цель—благодетельный шок. Цивилизация разучила нас непосредственно реагировать на что бы то ни было. Единственный способ снять окостенелость и восстановить моральное равновесие—искусственный шок. Полезнее всего здесь может оказаться кино". *(Прим. Ф.Трюффо)*

25

Бьорк, Анита (наст, фамилия—Талльберг, род. в 1923 г.)—шведская актриса, снималась в фильмах "Женщины ждут" (1953, реж. И.Бергман), "Женщина без лица" (1947, реж. Г.Муландер, по сценарию И.Бергмана), в нескольких лентах А.Шёберга, в том числе в фильме "фрекен Юлия" (1951, по пьесе А.Стриндберга), а также в картине американского сценариста и режиссера НДжонсона "Люди ночи" (вместе с Грегори Пеком) и др.

В этой связи характерна следующая деталь роль убийцы Хичкок поручил Р.Барру, внешне напоминавшему Д.Селзника, продюсера, известного тем, что тот часто вмешивался в его режиссерскую работу На репетициях Хичкок обучал актера жестам Селзника, его манере держать сигару, телефонную трубку и т. п.

27

Трюффо (а вслед за ним и Хичкок) ошибаются На ухо нашептывает желание не Ширли МакЛейн (Дженнифер), а Джон Форсайт (художник Сэм Марлов)

28

Имеется в виду фильм Наннели Джонсона "Люди ночи" (1954).

29

Кэри Грант играет коммивояжера по имени Роджер Торнхилл, в котором содержалась аллюзия на популярный политический триллер Сновидения", где агентурное Гнездо располагалось в местности Торнхилл-колледж.

30

Хаммаршельд Даг Ялылар (1905-1961)—в 1953-1961 гг. Генеральный секретарь ООН Погиб в авиационной катастрофе

31

Райт, Фрэнк Ллойд (1869-1959)—американский архитектор и теоретик архитектуры, основоположник "органической" архитектуры, согласно принципам которой здание должно органически вписываться в среду.

32

Menage a trois —брак втроем *(франц.)*

33

В основу романа Р. Блоха, по которому был написан сценарий, легла реальная история об убийце-маньяке из штата Висконсин, жертвами которого стали 11 женщин Он был арестован в 1957 году. Реальность оказалась слишком жуткой даже для Хичкока: прототип Нормана, Гейн, не просто убивал женщин, но расчленял трупы, обивал их кожей мебель и даже одевался в нее

34

"Подглядывающий Том"—английское идиоматическое выражение, означающее "вуайер". В данном случае стоит "расшифровать" идиому, происхождение которой проливает дополнительный смысл на слова Хичкока. Она восходит к средневековой легенде о леди Годиве, умолившей мужа снизить подати с народа ценой того, что ей пришлось проехать в Ковентри сквозь толпу совершенно обнаженной. Благодарные люди стояли, опустив глаза, и только некий Том украдкой подглядывал за дамой.

35

В книге Жана Душе "Хичкок" (1967) исследуются "три порядка" кинематографа: оккультный, логический и повседневный, или психологический. Последний, по мнению автора, приобретает в "Психозе" психоаналитический и сексуальный оттенок.

36

В оригинале игра слов, по-английски "неразлучники"– love birds– птицы- любовники.

37

Бернард Херрманн создал музыкальную партитуру и оркестровку, а также продирижировал исполнением своей музыки на всех фильмах Хичкока, начиная с "Неприятностей с Гарри" (1955) До этого он работал с Орсоном Уэллсом на его первых двух картинах—"Гражданин Кейн" (1940) и "Великолепные Эмберсоны" (1942).

38

Намек на принцессу Маргарет, сестру ныне здравствующей королевы Великобритании Елизаветы II, вышедшей в 1960 году замуж за Энтони Чарльза Роберта Армстронга-Джоунза, профессионального фотографа, вернувшегося к своей прежней работе после развода в 1978 году

39

Берджесс и Маклин, работавшие на советскую разведку, решили бежать в Москву в 1951 году, бросив тем самым подозрение на работавшего с ними советского разведчика Кима Филби (скончавшегося в Москве в 1988 году) Жена Маклина развелась со своим мужем и вышла замуж за Филби. Эта история легла в основу телефильма "Англичанин за границей" Алана Беннета, поставленного в 1983 году на Би-Би-Си. В 1977 году на телевидении был показан фильм "Филби, Берджесс и Маклин". Подробности об этой истории можно найти также в документальной книге английского журналиста Ф.Найтли "Филби, шпион, обманувший поколение"

misterioso —таинственно, загадочно *(итал.)*

То есть по системе Станиславского.

42

"Тора! Тора! Тора!"—американо-японский фильм, рассказывающий о нападении на Пирл-Харбор, поставлен в 1970 году П.Флейшером, Т.Масуда и К.Фукасаку (первоначально предполагалось, что фильм поставит Акира Куросава).

43

"Аэропорт"—фильм по роману Артура Хейли поставил в 1970 году режиссер Джордж Ситон с Бертом Ланкастером в главной роли.

44

Один из фильмов был поставлен в Англии в 1933 году Морисом Элви, другой– в США в 1944 году режиссером Джоном Брамом.

45

Уильям Дивейн оказался в группе в последнюю минуту. Сначала режиссер назначил на эту роль Роя Тиннеса, которого, однако, вывел из состава через два дня работы Такое впервые случилось в его карьере. В то же время подобная история произошла с Луисом Бунюэлем на съемках фильма "Этот смутный объект желания". У этих режиссеров разница в возрасте составляла полгода. Можно вывести отсюда следующую мораль: дожив до 75-ти лет, режиссер не находит в себе достаточно сил, чтобы заново начинать работу со сложным актером, который становится для него обузой *(Прим Ф.Трюффо)*